TUDOR VIANU

OPERE

https://biblioteca-digitala.ro

TUDOR VIANU

OPERE

13

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TUDOR VIANU

OPERE

13

CURSURI UNIVERSITARE

Ediție, note și postfață
de
GEORGE GANĂ

EDITURA MINERVA
București — 1987

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIA
DOCTRINELOR DE ESTETICĂ
DIN ANTICHITATE PÎNĂ LA KANT

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Lecția de deschidere

ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN FAȚA VIEȚII ȘI A LUMII

Cursul de estetică pe care voi avea onoarea să-l propun în fața dumneavoastră e o reluare a cursului de acum patru ani. Acum patru ani am vorbit în adevăr despre istoria doctrinelor de estetică, în anul care a urmat am făcut un curs, după cum vă amintiți, despre creațiunea artistică, a urmat cursul despre originea și evoluția operei de artă, în sfîrșit, anul trecut am dezvoltat înaintea dumneavoastră cursul despre conștiința estetică. Anul acesta reiau cursul de acum patru ani, însă îl reiau în condițiuni deosebite. Mai întîi, venind cu un material complet revăzut și după un plan nou. Dar pentru că mă găsesc la această răspîntie, în momentul în care închei un ciclu de preocupări și sînt pe punctul de a-l relua dintr-o perspectivă nouă, se cuvine să facem o stațiune, pentru a ne întreba care este valoarea obiectului despre care se ocupă știința pe care o predau aci, dacă din deprinderea de a contempla frumosul, dacă din înclinația care rezultă dintr-o lungă familiaritate cu opera de artă se poate cumva dezvolta o atitudine de viață, dacă este posibilă, cu alte cuvinte, o înțelegere estetică a vieții și a lumii.

La prima privire s-ar părea că o astfel de înțelegere este cu neputință. Înțelegerea presupune intelect, organul înțelegerii este intelectul, suma mijloacelor sale alcătuiesc știința, iar rezultatul aplicării științifice a spiritului este adevărul. O înțelegere a vieții n-ar putea fi,

https://biblioteca-digitala.ro

așadar, decît intelectuală, ea nu s-ar putea ajuta decît de armele științei și n-ar putea culmina decît într-un sistem de adevăruri în care realitatea să se oglindească. Acesta ar fi răspunsul care ni s-ar impune la prima vedere, și, ca toate răspunsurile pe cari le cerem primului moment, el este un răspuns superficial. Pentru că, dacă adevărul, fruct al științei și al intelectului, este o valoare, nu s-ar vedea bine atunci de ce și alte valori n-ar putea să ofere terenul din care să se dezvolte o înțelegere de viață.

Dar este adevărul o valoare ? Ceea ce caracterizează o valoare este natura ei irațională. Pentru ce prețuiesc un lucru ? Este o întrebare căreia nu i se poate găsi răspuns. De ce găsesc că ceva este frumos, că ceva este bun ?

Toate aceste valori răspund unei înclinații profunde a naturii mele, sînt date o dată cu faptul individuației mele, o dată cu actul creării mele, sînt înscrise în natura mea.

O justificare completă, rațională, a binelui și a frumosului de multă vreme filozofia a renunțat să mai dea. Adevărul se înrădăcinează și el într-o astfel de adîncime irațională ? Se pare că da. Ceea ce mă convinge în ultima instanță că mă aflu în fața unui adevăr este sentimentul de evidență și de certitudine, care la rîndul lui este ireductibil. A constata că ceva este adevărat înseamnă a face un adevărat act de consimțămînt, o adevărată alegere printre soluțiunile posibile, o opțiune pentru care motive mai adînci nu se pot găsi. Iată, prin urmare, că și despre adevăr se poate susține că se înrădăcinează într-o adîncime sentimentală, așa cum se înrădăcinează toate valorile. Filozoful Fichte e unul dintre acei care au pus în lumină cu mai multă forță această stare de lucruri.

Dar mai există și o altă caracteristică a valorilor, și anume se spune că valorile comunică între ele în unitatea unei structuri sufletești. În structura morală a grecului altfel apărea ideea de bine, altfel apărea ideea de frumos decît ne apare nouă, iar, întrucît privește adevărul, icoana științifică a lumei pe care grecul o schițează este deosebită și ea de aceea pe care o schițăm

https://biblioteca-digitala.ro

noi, modernii. Această relativitate a înțelegerii științifice a vieții nu dovedește oarecum un nou motiv că ne găsim în fața unei valori care conduce întreprinderea de interpretare științifică a vieții? Dacă este așa, este evident că vechea moștenire grecească care constă în interpretarea științifică a lumii nu este o atitudine obligatorie pentru orice spirit. Dacă ea a putut dezvolta valoarea intelectuală într-o înțelegere generală a lumii și a vieții, lucrul se datorește faptului că adevărul însuși este o valoare, și lucrul legitimează încercarea de a construi interpretări ale lumii, înțelegeri ale vieții pe temelia altor valori decît valoarea teoretică, decît valoarea intelectuală, decît adevărul.

De altfel, în istoria cugetării omenești există felurite încercări de a interpreta lumea pe temelia unei alte valori decît valoarea intelectuală. Există, de pildă, o înțelegere religioasă a lumii. Pentru Psalmist, care este unul dintre reprezentanții cei mai tipici ai înțelegerii religioase a lumii, lumea este un cîmp de manifestare a Divinității, întreaga creațiune nu are alt sens decît, pe de o parte, să strige gloria lui Dumnezeu, iar pe de altă parte, prin exemplul întregei firi, să sporească în noi evlavia, devotamentul sacru pentru Dumnezeu. Iată, prin urmare, un fel de a înțelege viața și lumea din perspectiva religiei, cu totul deosebit de acel fel de a înțelege lumea și viața din perspectiva științei, pentru care modelul a fost fixat de grecii vechi.

Dar au existat și încercări de a le înțelege din unghiul moral. Nu le voi aminti pe toate. Iată numai una din ele: gîndiți-vă la filozofia lui Fichte. Ei bine, această filozofie este un exemplu tipic pentru încercarea de a înțelege lumea din perspectiva morală. Pentru Fichte întreaga lume nu este decît teatrul pe care se manifestă și tinde să-și realizeze scopurile sale ultime ideea de bine. Eul absolut, spune Fichte, s-a opus sieși și s-a limitat prin non-eu pentru a crea dificultăți eului, și în felul acesta pentru a crea în același timp o rază de acțiune și eficacitatea eului în actele lui morale. Întreaga lume care ne înconjoară este o proiecție rezultată din limitarea și opoziția eului absolut, în scop de a ridica în fața sufletului nostru obstacolele peste care vitejia mo-

https://biblioteca-digitala.ro

rală trebuie să izbutească. Tot sensul realității, pentru Fichte, se completează în viziunea ei etică, în viziunea ei morală. Iată, prin urmare, cîteva interesante încercări de a înțelege lumea din punctul de vedere al unei alte valori decît adevărul, valoare și aceasta, așa cum lucrul a fost încercat cu oarecare spirit de exclusivitate de către grecii vechi.

Și atunci, dacă, pe de o parte, înțelegerea intelectuală a lumii este și ea condusă de o valoare, dacă, pe de altă parte, sînt destule exemple care ne dovedesc că și din punctul de vedere al altor valori se pot obține înțelegeri deosebite ale lumii, întrebarea care se impune este: punctul de vedere al valorii estetice nu cumva poate constitui baza unei noi înțelegeri de viață?

Dar o nouă dificultate ne întîmpină. Se spune că valoarea estetică este intensivă, pe cîtă vreme toate celelalte valori sînt consecutive. Distincția aceasta, de spirit kantian, a căpătat această precizare terminologică la filozoful Jonas Cohn. Vasăzică toate valorile, valoarea intelectuală, valoarea morală, sînt consecutive, adică prețul lor se desăvîrșește într-o succesiune de fapte; un adevăr cucerit de știință este prețios pentru că permite înaintarea în cunoașterea intelectuală a lumii, pentru că oferă premisa unei noi cuceriri științifice. O faptă este bună întru cît ne dă motive de a ne depăși și de a îmbunătăți realitatea aceasta. Altul este însă caracterul valoarei estetice: el este intensiv. Valoarea estetică are un preț în sine, ea nu are niciodată o finalitate și, pentru că, pe de altă parte, reprezintă un organism asemănător organismului animal, care slujește scopurile vieții, Kant a definit-o prin îmbinarea paradoxală a termenului „finalitate fără scop". Nu cumva, atunci, generalizînd valoarea estetică, făcînd-o să slujească scopului unei înțelegeri largi a vieții, se distruge, nu cumva, prin urmare, valoarea estetică nu permite o înțelegere despre viață decît încetînd ea însăși să mai existe? Iată o întrebare serioasă, plină de dificultăți pentru filozofie. Istoria cugetării omenești dovedește însă că astfel de dificultăți sînt mai mult formale și că în realitate, de numeroase ori, pe baza valorii estetice s-a putut generaliza pentru a obține o icoană nouă a lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar care este sensul unei înțelegeri a vieții construite pe această valoare nouă, de unde înclinația în noi de a părăsi punctul de vedere cel mai comun pentru a-l schimba cu altul, de ce, cînd valoarea intelectuală sau valoarea morală ne poate da interpretări coerente ale realului, simțim noi trebuința să părăsim acest vechi și încercat sistem pentru a adopta un altul care este poate mai puțin avantajos, mai puțin sigur? Nevoia acestei schimbări de perspectivă decurge din două sau trei cauze. Mai întîi, în înțelegerile tradiționale ale lumii constatăm uneori defecte pe cari sperăm să le corectăm prin adoptarea unui punct de vedere nou; găsim alteori incompletitudini, găsim lacune, pe cari prin adoptarea noului punct de vedere sperăm să le completăm, și, în sfîrșit, ținta oricărei concepții despre viață care este stăpînirea, sporirea și afirmarea acestei vieți poate că nu-și găsește destule motive și solicitarea suficientă din partea celorlalte valori, cari în trecut au organizat înțelegerea lumii. Și atunci această adîncire a sensului vieții și această încurajare în stăpînirea și afirmarea ei sperăm să o obținem de la adoptarea noului punct de vedere. Legitimitatea unei înțelegeri estetice a lumii va rezulta limpede dacă la sfîrșitul acestei dezvoltări vom dovedi că înțelegerea estetică a lumii completează, corectează sau adîncește înțelegerile anterioare, făcute din punctul de vedere al altor valori.

Să comparăm, de pildă, înțelegerea estetică a lumii cu înțelegerea ei științifică. Ei bine, după interpretarea științifică a lumii, lumea în întregimea ei poate deveni un obiect al cunoștinței raționale; postulatul fundamental al poziținei intelectualiste în fața lumii este că lumea aceasta poate fi stăpînită pînă la ultima limită prin rațiune. Iată însă că în realitate apar unele aspecte cari sînt rebele acestei încercări de a stăpîni întreaga întindere a realului prin mijlocul rațiunei; aceste aspecte sînt ale frumuseții. După cum Kant a arătat mai întîi, pentru ce un lucru este frumos, de ce trezește în mine satisfacția estetică este o împrejurare care nu poate să primească legitimarea rațiunei; frumusețea ne pune în fața unei probleme noi. Acela care adoptă o atitudine estetică față de lume are prilejul să constate parțialitatea atitu-

https://biblioteca-digitala.ro

dinei intelectuale, pentru că el are prilejul să constate, alături de regiunea cu putință de a fi cuprinsă prin rațiune, regiunea cealaltă, a iraționalului. În lumina acestui punct de vedere realitatea este mai bogată. Acel care privește lumea din perspectiva estetică parcă acordă o nouă dimensiune realului. Iată, prin urmare, în ce fel atitudinea estetică corectează atitudinea exclusiv științifică. Dar nu numai că o corectează, alteori o completează. De pildă, atitudinea științifică în fața realității distinge între existență și valoare și nu găsește posibilitatea să sintetizeze aceste două aspecte ale realității. Acel care în fața lumii adoptă atitudinea științei consideră lumea ca un ansamblu de fapte legate între ele după raporturi de coexistență și de succesiune. Realitatea mai are însă o dimensiune, o dimensiune adîncă, dimensiunea sensurilor, realitatea are o semnificație, realitatea este nu numai o alăturare inexpresivă de elemente sau o succesiune de elemente la fel de inexpresive, ci realitatea palpită de o expresiune, de viață interioară. Din această pricină, mai ales în latura consecințelor practice, morale, atitudinea pur științifică se dovedește nu numai plină de insuficiențe, dar plină de primejdii. În veacul al XIX-lea mai cu seamă s-a preconizat, pornind de la o anumită filozofie a naturii, a darwinismului, de pildă, o morală brutală, atroce, pe care nu o făcea posibilă decît acea miopie a omului orientat exclusiv intelectual, fără interes pentru adîncul expresiv al lumii, pentru ceea ce în ea este valoare, și atunci din toate părțile s-a simțit nevoia de a căuta posibilitatea unei fuziuni noi între existență și valoare. Iată însă că una dintre valorile care pot orienta înțelegerea noastră despre lume în sensul acestei fuziuni dorite este valoarea estetică. Pentru acel care privește lumea din perspectiva estetică lumea aceasta nu este numai o suprafață în care fenomenele se găsesc împreunate în raporturi de coexistență sau în care ele se succed, ci este în același timp o suprafață străluminată de un adînc semnificativ.

După toată această estetică, frumusețea este o fuziune între idee și sensibilitate, între finit și infinit, între materialitate și spiritualitate. Acel care privește lumea

https://biblioteca-digitala.ro

din unghiul estetic, acela reușește să întreacă conflictul, contrastul dureros dintre existență și valoare. Iată, prin urmare, că atitudinea estetică în fața vieții nu numai că corectează, dar și completează ceea ce în înțelegerea intelectuală a lumii rămînea insuficient. Să vedem care este însă raportul atitudinei estetice în fața lumii cu atitudinea morală în fața lumii și să ne întrebăm dacă într-adevăr atitudinea estetică adaogă ceva sau corectează, sau merge în sensul moralei, dar mai adînc decît ea, atunci cînd este vorba de a obține noua interpretare a lumii.

Fapta morală, în concepția etică a realității, este produsul unei lupte, este produsul unui conflict dureros cu lumea și cu noi înșine, peste care am reușit însă să ne ridicăm biruitori. Din acest punct de vedere poate spune Kant că fapta este cu adevărat bună numai atunci cînd nu coincide cu înclinația noastră. În această propoziție se rezumă ceea ce se obișnuiește să se numească în istoria filozofiei rigorismul moralei kantiane. Și din această pricină, filozofii cari au dezvoltat consecvent punctul de vedere tradițional al eticei europene au ajuns la un rezultat destul de curios. Există, în special printre moraliștii de nuanță ascetică, această idee : că însuși păcatul, prin urmare nonvaloarea, are totuși o valoare ; există — aș spune — o anumită bunăvoință față de păcat, păcatul fiind considerat tocmai ca împrejurarea care poate să însuflețească vitejia morală, tocmai ca împrejurarea care solicită valoarea morală, întrucît valoarea morală adevărată este produsul unei lupte, este triumful peste o dificultate. Prin urmare, omul rău cu adevărat, din acest punct de vedere, nu este acel care păcătuiește ; este acela care nu are conștiința păcatului. Dar pentru că această conștiință a păcatului trebuie să fie alimentată, tocmai ca fapta morală să se ridice triumfătoare, există acea ciudată bunăvoință pentru delictele interioare morale, pe care o putem întîlni în scrierile unora dintre psihologii unei anumite morale. Vedeți însă la ce anomalie ne duce acest punct de vedere.

Să ne așezăm deci din punctul de vedere al valorii estetice : aci fapta bună se întîlnește cu înclinația, fapta bună este și frumoasă. Nu spunem noi în viața de toate

https://biblioteca-digitala.ro

zilele : nu este frumos să faci lucrul acesta sau nu este frumos ce ai făcut ? Este o delicatețe interioară estetică care ne previne împotriva răului pentru că ne înarmează cu repulsiunea pentru urît. Atunci nu mai avem nevoie să introducem în sufletul nostru acel element demoniac al bunăvoinței pentru păcat pentru ca să putem sărbători cît mai mult triumful binelui. Dar avantagiile acestei schimbări de perspectivă sînt prețioase și din punct de vedere pedagogic. Drumurile moralei sînt niște drumuri spinoase, sînt niște drumuri pline de dificultăți. Binele, cînd nu sîntem dominați numai de cuvintele aspre ale moralistului dogmatic de tip vechi, devine mai ademenitor atunci cînd pe urmele lui știm că vom putea culege și floarea frumoasă a satisfacției estetice. Iată, prin urmare, un avantaj pe care în latura practică a înțelegerii vieții punctul de vedere estetic îl cîștigă față de punctul de vedere al moralei rigoriste.

Dar deosebind între principiul moral și între înclinație, recomandînd aderarea exclusivă la principiile morale și îndepărtarea înclinațiilor ca niște ispite primejdioase, morala rigoristă se așază într-un fel de contradicție cu viața. Este un postulat latent al întregului nostru sistem moral că viața aceasta conține în sine un germene de corupție ; atît de adînc sînt sădite în trupul sistemului nostru de categorii morale vechile idealuri ale ascetismului, ale creștinismului primitiv, încît, chiar cînd nu se spune, plutește în mintea noastră ca un fundal, ca o perspectivă adîncă, din care se desprinde atitudinea respectivă, că viața în rădăcina ei este vinovată. Vedeți că în cazul acesta ceva care amenință înseși temeliile existenței noastre și [ale] culturii omenești se poate dezvolta. Nu este atunci prețios ajutorul pe care punctul de vedere estetic îl acordă moralei atunci cînd, dimpotrivă, viața aceasta frumoasă ne este prezentată ca un bine și ca ceva demn de a fi iubit, fără ca prin aceasta să călcăm vreuna din prescripțiile eticei ? Lumea aceasta frumoasă trezește nu repulsiunea, ci consimțămîntul la ea, aderarea la ea. În sfîrșit, există o problemă în lume în fața căreia atitudinea morală exclusivă rămîne neajutorată : este problema existenței răului în lume. De ce în lumea aceasta există răul, suferința, durerea — este

https://biblioteca-digitala.ro

ceva care dezarmează orice minte gînditoare. La această dificultate știința nu poate răspunde, nu poate răspunde nici morala; poate răspunde religia, pentru că ea ne poate face să gîndim răul ca un element necesar în ansamblul care poartă pecetea armoniei divine; dar poate răspunde și atitudinea estetică, și tocmai contribuția ei este vorba de a o pune acum în scurte cuvinte în lumină. Este un pasagiu foarte impresionant în romanul *Frații Karamazov* al lui Dostoievski: în noaptea următoare zilei în care Dmitri Karamazov e arestat pentru o crimă pe care n-o făptuise, el visează că aleargă cu troica pe un cîmp întins de zăpadă, într-un amurg rece, și că trece pe lîngă o biată țărancă care ține în mînă un copil plîngînd; acest copil plînge pentru că este bolnav și mama lui nu poate nici să-l hrănească, nici să-l ocrotească, și furtuna continuă să urle în vremea aceasta în stepa rusească, unde se găsesc pierdute aceste două suflete; Karamazov se scoală din visul lui și spune: „dacă astfel de lucruri sînt cu putință în viața aceasta, această viață este rea și nu merită să fie trăită". Și imaginea aceasta îl urmărește și în închisoare și este imaginea care-l conduce către tranșarea conflictului interior, este imaginea care face posibilă soluțiunea acestei tulburătoare probleme. Prezența răului în lume animează dorința de a o modifica prin imitația lui Isus Christos. Morala sprijinită pe religie poate tranșa această dificultate, o poate tranșa însă și o morală care primește corectivul punctului de vedere estetic. Pentru omul așezat din unghiul estetic nu există un rău radical, care să provoace în noi refuzul de a consimți la viață. Opusul valorii estetice este urîtul, dar urîtul este și el o valoare estetică. Acela care privește lumea din punct de vedere estetic nu deosebește bine și rău, durere și beatitudine; deosebește frumusețe și urîțenie, afirmă existența urîtului, dar urîtul este ceva care poate solicita atitudinea noastră estetică cu aceeași putere cu care această atitudine poate fi solicitată de frumusețe. Omul într-adevăr inspirat de atitudinea estetică se confundă, după cum spunea Flaubert, în profunzimile de expresiune ale urîtului, și realitatea urîtă nu primește de la omul estetic acea condamnare

https://biblioteca-digitala.ro

radicală pe care de la omul orientat exclusiv moral o primește realitatea rea. Urîtul este ademenitor pentru omul estetic, el prezentînd semnificații adînci. Viața aceasta continuă pentru estetic să fie interesantă chiar dacă ar fi urîtă, pentru că ea minunează ochiul deschis către priveliștile estetice ale lumii. De aceea atitudinea estetică în viață nu conduce niciodată la deznădejdea lui Karamazov deșteptîndu-se din visul lui urît. Este un stoicism înălțător în firea omului care interpreteaza această lume din punctul de vedere estetic și consimte la această lume ; chiar cînd este urît, și urîtul este pitoresc.

Trebuie spus însă că acest punct de vedere este un punct de vedere care ne ajută peste greutățile vieții, dar nu este un punct de vedere care poate valora definitiv în sufletele noastre. Și, pentru că am completat de atîtea ori valoarea intelectuală și valoarea morală prin valoarea estetică, trebuie s-o corectăm și pe ea. Nu este îngăduit să fim numai amatori cari privim viața ca pe un cîmp pitoresc de manifestare, nu poate fi aceasta atitudinea în care spiritul omenesc poate să culmineze. Această atitudine are numai valoarea unui stoicism înalt, ea ne ajută peste conflictele, greutățile și contrarietățile vieții, dar nu poate fi aceea în care se găsește elaborat interesul cel mai adînc al vieții. Mai înalt decît punctul de vedere estetic este acel postulat al religiei care ne propune o apropiere de modelul divin, care trăiește în toate sufletele noastre. Peste contemplarea rece și egoistă a vieții este dorința, entuziasmul sfînt care ne comandă să o modificăm, să o facem mai bună, și de a o apropia de Dumnezeu sau, după cum spune cuvîntul religiei noastre, de a face ca împărăția lui Dumnezeu să coboare pe acest pămînt.

Înfățișînd, prin urmare, avantajele punctului de vedere estetic, n-am vrut cu spirit de sistem să nesocotesc scăderile ei posibile atunci cînd ea însăși nu este completată de o altă atitudine. Cu toate acestea, cercetarea științifică nu se putea opri de a stabili și avantagiile pe care atitudinea estetică în fața lumii și a vieții le aduce cu sine.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNȚELESUL UNUI CURS DE ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ

În prelegerea trecută, în ajunul reluărilor temelor cărora le vom consacra cursul de anul acesta, am făcut o stațiune pentru a ne întreba dacă din deprinderea de a contempla frumosul sau operele de artă se poate organiza o atitudine de viață, cu alte cuvinte, dacă valoarea care alcătuiește în același timp obiectul științei noastre poate să îngăduie dezvoltarea ei într-un fel nou de a înțelege lumea și viața și care ar fi avantajul acestui nou fel față de înțelegerile tradiționale ale lumii și ale vieții.

O lecție introductivă are însă totdeauna un caracter festiv, întîi pentru că este excepțională, al doilea pentru că stilul ei îngăduie această privire generală. Dar sărbătoare nu trebuie să fie în toate zilele, și astăzi trecem mai aproape de obiectul preocupărilor noastre. Totuși, nu intrăm direct în expunerea doctrinelor de estetică de-a lungul veacurilor, ci și lecțiunea de astăzi o consacrăm unei introduceri.

O istorie a doctrinelor de estetică pare a postula trei lucruri : mai întîi, că din capul locului știința esteticei ar fi nimerit domeniul propriu de cercetare și că niciodată în decursul evoluției ei nu l-a părăsit, cu alte cuvinte că estetica de-a lungul veacurilor ar fi avut un domeniu autonom, pe care altă știință filozofică nu putea să-l studieze, încît erau necesare punctul de vedere și metodele speciale ale esteticei.

https://biblioteca-digitala.ro

În al doilea rînd, un curs de istoria doctrinelor de estetică presupune că problemele mai noi și soluțiile acestor probleme s-au dezvoltat din vechile probleme și din vechile soluții, ceea ce ar însemna că există o continuitate genetică între diferitele aspecte ale esteticei în decursul veacurilor.

În al treilea rînd, un curs de istoria doctrinelor de estetică presupune că în soluțiile pe care feluritele probleme de estetică le-au căpătat există un progres necurmat.

Iată trei lucruri de bază, pe care însă trebuie să le examinăm mai de aproape, pe care un curs de istoria doctrinelor pare a le presupune de la început, dar pe care din capul locului trebuie să le verificăm.

Prin urmare, prima întrebare : a ocupat estetica din primul moment un domeniu autonom, și-a descoperit ea obiectul de la început, și în jurul acestui obiect au continuat să se dezvolte silințele ei în decursul tuturor secolelor în care s-a vorbit de estetică ? La această întrebare, recunosc, dificilă, iată cum s-ar putea răspunde : este incontestabil că din timpurile cele mai îndepărtate ale istoriei filozofiei atitudinea creatoare a artistului și, pe de altă parte, atitudinea noastră în fața frumuseții naturii și a operei de artă au constituit un obiect al reflexiunii filozofice. Cu unele soluții de continuitate, dar în mod general destul de continuu, această problemă a continuat să preocupe pe filozofi.

Prin urmare, din acest punct de vedere, există o unitate în domeniul estetic. Decît că problema aceasta, a atitudinei creatoare și a atitudinei noastre în fața operei creatorului sau în fața frumuseții naturii, a fost considerată cînd ca o problemă aparținînd teoriei cunoașterii, cînd ca o problemă aparținînd psihologiei. În antichitate — de pildă, la Platon, la Plotin — ceea ce numim noi astăzi problema estetică nu era autonomă, ci era o problemă filozofică generală, o problemă de teoria cunoașterii. Kant a arătat limpede pentru toți că activitatea estetică nu este o activitate de cunoaștere, că valorile cîștigate prin această activitate sînt cu totul deosebite de valorile teoretice. Prin urmare, cel puțin din punctul de vedere al limitelor sale cu cunoștința, Kant a orga-

https://biblioteca-digitala.ro

nizat autonomia domeniului pe care o știință autonomă a esteticei ar trebui să-l ia în cercetare. În felul acesta s-a menținut mai ales problema pînă la Kant. El a organizat autonomia problemei estetice în raport cu terenul de cercetare al teoriei cunoașterii.

Nu tot astfel însă a reușit Kant să delimiteze problema estetică față de domeniul psihologiei. Și înainte, și după Kant problema estetică a fost considerată mai mult ca o problemă a psihologiei : înainte de Kant la unii din reprezentanții esteticei franceze și engleze din veacul al XVIII-lea, după Kant la numeroși esteticieni din epoca contemporană. Printre reformele pe cari le-a introdus Kant este și aceea de a considera frumusețea nu ca pe o însușire a obiectelor, cum era părerea aproape generală înainte de el, ci ca produsul unei atitudini subiective. Și atunci, dacă ceea ce atribuim lucrurilor ca frumusețe este numai reflexul unui joc al puterilor noastre sufletești, atunci științele psihologice, cari în vremea aceasta continuau să crească pînă la a ocupa o situație dominantă în întregul domeniu al cercetărilor filozofice, științele psihologice și-au spus atunci că problema estetică cade în competența lor, că ea este o problemă psihologică. Abia în timpul nostru sforțările în vederea autonomizării domeniului estetic au devenit ceva mai riguroase. Școala fenomenologică, despre care vom mai avea ocazia să ne mai ocupăm, a încercat, cu o deplină cunoștință a limitelor care trebuiesc păzite, să stabilească autonomia problemelor estetice atît în raport cu problema teoriei cunoașterii, cît și în raport cu problemele psihologiei.

Această scurtă expunere arată că postulatul prim care stă la baza unui curs de istoria doctrinelor de estetică este destul de șubred, deoarece domeniul esteticei, unitar în ce privește materialul de interpretare pe care estetica și l-a asumat în decursul istoriei ei, este fragil întru cît privește metoda și punctul de vedere din care a fost abordat.

A doua întrebare : dezvoltarea problemelor noi din cele vechi. Există o continuitate genetică între vechile probleme și problemele noi ale esteticei ? Desigur. Aci afirmația poate fi mai categorică. Dacă nu ținem seamă

https://biblioteca-digitala.ro

de această continuitate, toate vederile afirmate de estetică apar mai mult sau mai puțin arbitrare. Dar această observație valorează pentru întregul domeniu al filozofiei. Întrucît disciplina cursului îmi poate îngădui să depășesc limitele propriu-zise ale obiectului special de care mă ocup, pentru a căuta analogii în alte domenii, gîndiți-vă că și în metafizică sînt vederi cari, cînd le considerăm fără ca mentalitatea noastră să fie pregătită în mod istoric, ni se par de un caracter atît de arbitrar, atît de absurd, încît te întrebi cum au putut să răsară feluri de a vedea atît de gingașe, atît de fragile, în mintea unor oameni cari se bucură de atîta reputație. Caracterul acesta arbitrar, dacă v-a izbit vreodată, rezultă din faptul că n-ați încadrat problema filozofică și soluțiile filozofice respective în evoluția istorică care le-a produs, că n-ați aperceput, cu alte cuvinte, istoric aspectul filozofic pe care îl aveți în față. Tot astfel și în estetică. Iată, de pildă, deosebirea pe care o face în istoria esteticei Eduard von Hartmann între „idealismul absolut" al lui Schopenhauer și Schelling și „idealismul concret" al lui Hegel. Opera de artă pentru Schopenhauer și Schelling este ocaziunea de a contempla o idee pură ; la Hegel însă ideea frumosului nu transcende obiectul, ci ideea este întruchipată într-un material sensibil și într-o aparență particulară, cu alte cuvinte, obiectul estetic nu mai este un simplu vehicul, un agent care ne vehiculează către cerul platonician al Ideilor, ci este însuși mediul în care se întrupează ideea. Ați fi îndreptățiți să întrebați dacă această distincție nu este arbitrară și la ce corespunde ea ? Vă veți împăca însă mai ușor cu această distincție cînd vă veți spune că în aceste două vederi, în „idealismul abstract", pe de o parte, și în „idealismul concret", pe de altă parte, se continuă două directive antice ale filozofiei, una desprinzîndu-se din Platon și alta desprinzîndu-se din Aristotel. Platon este cel dintîi care consideră frumusețea ca ocaziunea trăirii unui eveniment care depășește condițiile noastre aparente, pe cîtă vreme Aristotel mai degrabă deschide drumul după care frumusețea înseamnă însăși imanența ideii într-un aspect particular. Concepută astfel în raport cu această îndoită tradiție, distincția dintre Scho-

https://biblioteca-digitala.ro

penhauer și Hegel apare mai explicabilă, mai clară, mai ușor de a fi înțeleasă. Arbitrarul care ne izbea în mod neplăcut la prima impresie pare că se risipește și intrăm oarecum în familiaritate cu sensurile mai adînci ale acestei distincții.

Problemele filozofice și soluțiile cari le răspund rezultă din două operații ale spiritului, mai întîi dintr-o confruntare naivă cu obiectul, în al doilea rînd dintr-o încadrare a efortului nostru de cunoaștere într-o tradiție filozofică, pentru a folosi o anumită experiență filozofică și o anumită tehnică de gîndire. Nu există filozofare în afară de această încadrare în tradiția filozofiei. Firește că elementul cel mai de preț, cel mai autentic care caracterizează talentele filozofice profunde este, în primul rînd, poziția naivă în fața obiectului, confruntarea absolut naivă făcută din întrebarea pe care obiectul mi-o pune, din uimirea care se naște în mine, din răspunsul [pe] care încerc să-l scot din întreaga bogăție a experienței proprii și din fondul rațiunii mele. Aceasta este operația primordială a oricărui om care vrea să filozofeze în mod original. Dar pentru ca produsul acesta să devină limpede, ca să-l pot transmite, trebuie să-l socializez. Socializarea stă în încadrarea rezultatelor mele în limbajul tradițional al științei noastre, în folosirea unei tehnici tradiționale, cu alte cuvinte în integrarea ingeniului meu personal în tradiția filozofiei. Există, prin urmare, un element naiv și un element constructiv. Ca să înțelegem un filozof este absolut necesară deci plasarea ideilor lui în perspectiva genetică și tradițională care a contribuit la formarea lor. Precizînd această constatare este îndreptățit să spunem că un curs de istoria doctrinelor de estetică prezintă un mare interes, pentru că ne face să pătrundem mai bine în firea lor, să le înțelegem pe fiecare din ele mai bine.

În fine, a treia întrebare pe care o pusesem și care este și cea mai dificilă : există oare un progres necurmat în estetică ? Dar există oare un progres necurmat în filozofie ? Lucrul este susținut uneori pentru partea pur teoretică a filozofiei. În ce privește înaintarea în cunoștința naturii, în ce privește științele speciale cari s-au desprins din organismul total al filozofiei, ar fi poate

https://biblioteca-digitala.ro

îndreptățit să vorbim de un progres. Dar într-un sistem de estetică putem deosebi două aspecte : un aspect pur teoretic și unul normativ. Un sistem de estetică nu înfățișează numai cum se prezintă lucrurile, ci, chiar atunci cînd nu mărturisește, el sugerează și cum ar fi de dorit să se întîmple. Un sistem de estetică nu se poate opri de a recomanda și fixa o țintă atitudinii estetice a creatorului și atitudinii estetice a aceluia care ia contact cu opera de artă. Se spune atunci că estetica este normativă, și poate că prin firea ei nu poate fi altfel decît normativă, pentru că obiectul de care estetica se ocupă nu se poate delimita decît prescriindu-l. Este o valoare acest obiect, și această valoare nu poate fi definită decît prescriind-o [1]. Atunci este necesar să distingem între ceea ce în estetică oglindește un aspect pur teoretic, așa cum sînt lucrurile în afară de prețuirea mea, și între ceea ce rezultă din atingerea acelor lucruri cu năzuințele mele, pentru ca această conjunctură să producă o normă, o prescripție. Din punctul de vedere teoretic s-ar putea vorbi de un progres în estetică. De pildă, problema simpatiei estetice a apărut cugetătorilor numai în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, dar primele rudimente ale acestei teorii se pot întîlni la Plotin și chiar la Platon. Comparați însă vechea soluție care se găsește în tratatele despre frumos cu acea descriere amănunțită, adînc analizată, a fenomenelor pe care au dat-o esteticienii simpatiei estetice în vremurile noastre : există un progres al descrierii, de ordin teoretic, pe care nu putem să ni-l ascundem.

Vedeți, sînt probleme care așteaptă multă vreme, sute de ani, pînă să vină momentul metodei lor. *Problema simpatiei estetice* este o problemă care nu-și poate găsi desăvîrșirea decît cu ajutorul metodei psihologice. Pînă cînd oamenii n-au reflectat cu metode psihologice asupra condițiilor simpatiei estetice, acest fenomen n-a putut să fie deplin organizat științificește ; decît cînd istoria doctrinelor estetice a ajuns la această fază psihologică metoda și mijloacele întrebuințate s-au adaptat complet problemei acesteia, și teoria simpatiei a progresat fără

[1] În textul de bază : definind-o (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

doar și poate. Există, prin urmare, un anumit moment pentru fiecare problemă, și în așteptarea acestui moment, în venirea acestui moment se recunoaște marcarea unei înaintări a esteticei, a unui progres al științei noastre.

Din punct de vedere normativ însă, din punct de vedere al acelei laturi a tuturor sistemelor de estetică cari nu se mulțumesc cu simpla descriere a fenomenelor, pentru a trece la normalizarea lor, la prescrierea lor, la formularea de valori, de finalități, din acest punct de vedere probabil că nu există progres. Nu știu dacă cineva ar putea afirma că estetica romantică se găsește în progres sau în regres față de estetica clasică. Un alt ideal dirijează vederile esteticienilor în cuprinsul epocii clasice și un alt ideal le dirijează vederile esteticienilor în cuprinsul epocii romantice. Aci nu este progres și din acest punct de vedere, al caracterului normativ, istoria esteticei apare mai degrabă ca o serie discontinuă. Dacă am privi istoria doctrinelor de estetică ca o istorie a idealurilor estetice felurite, a normelor felurite, atunci istoria doctrinelor de estetică n-ar mai putea lua caracterul care este propriu tuturor încercărilor estetice și care constă în legătura cauzală, genetică, în geneza continuă între treptele pe care ea le studiază. Dar trebuie să mărturisesc că tocmai această stare de lucruri este de un interes capital pentru studiul esteticei, și anume din acest punct de vedere istoria doctrinelor de estetică, considerată ca o serie discontinuă de sisteme, este o disciplină ajutătoare de cea mai mare importanță pentru ceea ce se numește „tipologie estetică". Dacă este adevărat că, prin partea normativă, cu fiecare sistem de estetică se pronunță un alt ideal de artă, atunci cînd eu sînt preocupat să văd care sînt idealurile de artă, unde pot găsi materialul cel mai interesant pentru constituirea acestei tipologii decît într-un studiu de istoria doctrinelor estetice, concepută ca o serie discontinuă de idealuri artistice normative? Pentru că este evident că fiecare estetician, fiecare autor de estetică a avut înainte un anumit ideal de artă, care este de obicei arta timpului său. Sau, cînd este vorba să-mi dau seama care e varietatea și întinderea posibilă a acestei varietăți a

https://biblioteca-digitala.ro

idealurilor estetice, unde pot să constat și să studiez această varietate decît în varietatea teoretică, care sistematizează varietatea factică a feluritelor idealuri de artă. Pentru tipologia esteticei, prin urmare, istoria doctrinelor devine un instrument de prima mînă.

Dar înțeleasă ca o serie discontinuă de idealuri de artă istoria doctrinelor de estetică este interesantă și pentru istoria artelor. Pentru a mă documenta bine asupra intenției profunde a arhitecturii, este poate necesar să mă adresez acelui tratat de estetică al lui Alberti care sistematizează de bună seamă experiența sa artistică de arhitect în Florența Renașterii. Profesîndu-se istoria artelor trebuie să se ia în considerare și teoriile cari sistematizează exercițiul artistic absolut. Prin urmare, din aceste două puncte de vedere istoria doctrinelor de estetică devine foarte interesantă.

Dar mai avem o serie de avantagii care rezultă din această deosebire a aspectului teoretic și a aspectului normativ într-un sistem de estetică. Atunci cînd constat că o părere contimporană a mai fost reprezentată cîndva în trecutul esteticei, este un argument nou pentru validitatea ei. Sensul citației este totdeauna acesta : de a sprijini o vedere proprie printr-o vedere străină, cu scopul de a proba vederea proprie prin faptul confluenței ei cu vederea străină. Consensul spiritelor este o dovadă, dacă nu perfectă, dar este un element de dovadă pentru stabilirea unui adevăr. Dar cînd văd că istoria doctrinelor de estetică este în același timp și o lungă istorie a contrazicerilor în materie de estetică, cînd văd că doctrinele de estetică mai degrabă diferă decît converg, pot scoate un rezultat instructiv de mare preț, și anume că relativismul istoric al normelor trecute trebuie să mă ferească de parțialitatea dogmatică a propriei vederi. Experiența relativității trecutului îmi impune mie însumi față de propriile vederi o îndoială cu privire la întrebarea dacă nu cumva orice afirmație peremptorie în materie de estetică nu este altceva decît un reflex al acelor realizări artistice care aparțin contemporanilor. Iată, prin urmare, cari sînt semnificațiile felurite ale unui curs de istoria doctrinelor de estetică. Prin urmare, vom face aci istorie nu dintr-un interes pur is-

https://biblioteca-digitala.ro

toric, nu vom urmări scopurile intrinsece ale unei discipline istorice, ci, pentru a folosi o formulă de care vom avea poate nevoie și altă dată, vom face istoria esteticei dintr-un interes sistematic.

Care este deosebirea între istorie și sistem? Istoria pune accentul pe individualitatea aparițiilor, pe unicitatea lor. Sistemul pune, dimpotrivă, accentul pe generalitatea fenomenelor, pe caracterul care le permite integrarea într-o unitate. Faptele istorice sînt rebele la orice sistematizare. Faptele pe cari științele sistematice le studiază n-au acest caracter rebel, unicitatea și ireductibilitatea lor se lasă cu ușurință încadrate. În filozofie nu facem însă istorie, nu ne ocupăm de faptele istoriei, și doctrinele de estetică nu le vom studia din punct de vedere al unicității lor. Ci interesul nostru ne va purta mai departe: ridicîndu-ne de la studierea fenomenului întrinsec al feluritelor gînduri asupra artei și frumuseții, vom încerca să degajăm și unele concluzii generale. Istoria esteticei nu este coordonată sistemului de estetică, ci este o disciplină subordonată sistemului de estetică. Prin urmare, ocupîndu-ne de istoria, de trecutul problemei de estetică, cîștigurile pe cari le urmărim sperăm a fi interesante și pentru sistemul de estetică.

Acesta este spiritul cursului de anul acesta și cu acest spirit vom începe din rîndul viitor o expunere a istoriei doctrinelor de estetică în antichitate.

https://biblioteca-digitala.ro

SOCRATES ȘI PLATON

Prelegerile trecute le-am consacrat unor probleme introductive : în cea dintîi ne-am întrebat dacă se poate dezvolta o atitudine de viață din valoarea care alcătuiește obiectul cursului nostru ; iar în prelegerea a doua am încercat să arăt care este sensul și folosul unui curs de istoria doctrinelor de estetică, înfățișînd și criticînd pe de o parte postulatele care stau la baza unui curs de istoria doctrinelor de estetică, iar pe de altă parte încercînd să vedem ce foloase sistematice se pot scoate dintr-un asemenea curs, cu alte cuvinte în ce fel această disciplină poate să devină nu numai o știință istorică, dar și o știință aparținînd sistemului filozofiei.

Pentru ziua de astăzi am promis să intrăm în tratarea subiectului propriu-zis și este vorba să mă țin de cuvînt.

Momentul în care a apărut estetica este incert, pentru că răspunsul la această întrebare atîrnă de răspunsul la întrebarea ce înțelegem prin estetică. Dar lăsînd această întrebare deocamdată la o parte, ceea ce putem afirma de pe acum este că numai o dată cu Platon frumosul se constituie ca o problemă a reflecției filozofice. Socrates nu o putuse pune mai înainte pentru că conștiința valorii excepționale a frumosului nu pare a se fi luminat în el.

Despre Socrates s-au scris în antichitate o mulțime de lucrări, însă izvoarele cele mai apropiate de el le con-

https://biblioteca-digitala.ro

stituiesc pe de o parte dialogurile platoniciene, iar pe de altă parte memoriile pe cari Xenofon le-a scris la vreo 30 de ani după moartea lui Socrates. În aceste memorii găsim un cuvînt atribuit lui Socrates care ne permite să strecurăm o privire în ceea ce Socrates înțelegea prin noțiunea de frumos. Este expresiunea, adeseori amintită de mine și în trecut, că „un coș de gunoi poate fi frumos și un scut de aur poate fi urît atunci cînd cel dintîi este potrivit lucrat pentru scopul său, iar cel de al doilea nepotrivit". Această vedere raportată de Xenofon și atribuită lui Socrates dovedește că Socrates concepea frumusețea ca o varietate a utilității. Un obiect este frumos, așadar, după Socrates, atunci [cînd] el este adaptat scopului pentru care este făcut, atunci cînd, prin urmare, el este util. Și această vedere atribuită lui Socrates pare plauzibilă, pentru că ea corespunde cu întreaga psihologie a omului. Dimpotrivă, reforma pe care o ocazionează Platon ne dă dreptul de a considera că o dată cu el filozofia artei s-a născut. Această opoziție dintre Socrates și Platon corespunde opoziției dintre naturile lor omenești diferite și este necesar să comparăm aceste două caractere de oameni și să vedem prin ce se deosebesc ele.

S-a observat adeseori că Socrates era un om de geniu, care s-a dezvoltat însă într-o situație specifică de micăburghezie. Burghez era Socrates mai întîi prin antecedentele lui ereditare ; era copilul unor meseriași : tatăl lui era tăietor în piatră, mama lui moașă ; și locuiau împreună în mahalaua meseriașilor din Atena. În democrația ateniană din acea vreme însă, această modestie a nașterii nu-l împiedica pe Socrates să frecventeze cercurile cele mai selecte, să știe să-și valoreze farmecul său personal printre exemplarele cele mai distinse ale societății ateniene din timpul său. Dar și în mediul acesta el aduce tot o psihologie de mic-burghez, dezvoltată însă pînă la înțelepciune.

Categoria de bază care îl conduce este bunul-simț, un bun-simț pe care îl folosește pentru a distinge adevărul de fals, cu acea convingere că cunoștința adevărului poate în același timp să îndrumeze voințe, deoarece adevărul este și bine, și nimeni, cunoscînd adevărul care este și bine, n-ar mai putea să prefere răul, care re-

https://biblioteca-digitala.ro

zultă din ignoranță. Un raționalism îmbibat cu un utilitarism se manifestă în propoziția fundamentală a filozofiei lui Socrates.

Dar caracteristic este mai departe felul cum Socrates valorifică aceste valori. Socrates n-a scris nimic, nici n-a ridicat un sistem. Îi lipsea pentru aceasta elementul deductiv, credința în valoarea speculației mintale, credința care stă la baza tuturor erijărilor de sisteme filozofice. El este un spirit aplicativ, formulează idei generale în ocazii particulare, și dorința lui cea mai depărtată nu este să construiască un sistem, ci să îndrumeze, să îndrepte pe concetățenii săi, pe atenieni. De aceea vorbește în mijlocul lor, caută să-i aducă la adevăr prin metoda „maieutica", care constă în sforțarea de a face pe convorbitor, printr-o serie de întrebări chibzuite, să ajungă la propriile sale concluzii. Și mai caută să ajungă la scopurile sale printr-o altă metodă, prin ironie, prin acea glumă ușoară și delicată care dezarmează pe convorbitor, aducîndu-l să-și lepede unul cîte unul scutecele ignoranței sale. Ceea ce mai este caracteristic în constituția acestui burghez este mentalitatea sa pur orășenească. Întrebat odată de Fedru dacă într-adevăr este necunoscător al împrejurimilor Atenei, încît se lasă condus ca și cînd n-ar fi ieșit dintre zidurile Atenei niciodată, Socrates răspunde că într-adevăr preferă să umble pe străzile orașului, unde poate întîlni oameni de la care poți învăța ceva, cu care poți vorbi, pe cîtă vreme pe cîmp nici pietrele, nici florile nu pot să vorbească și nu pot ajuta la opera instrucțiunii noastre. Acest interes pentru viața orășenească și această lipsă de interes pentru viața naturei este iarăși foarte caracteristică unui burghez, adică unui om al orașelor.

Altă trăsătură caracteristică în firea lui Socrates este civismul său. Am spus că Socrates năzuiește necontenit către orientarea, instruirea concetățenilor săi. El este într-adevăr un bun cetățean. La o vîrstă înaintată, cînd în vremurile moderne oamenii nu se mai gîndesc să lupte în război, îl găsim pe Socrates ca simplu soldat în războiul peloponeziac. În fața Potideei miră pe toți camarazii săi prin ușurința cu care îndură asprimile iernii teribile din acel an : umblă cu o manta foarte subțire și cu picioarele

https://biblioteca-digitala.ro

goale pe pămîntul înghețat. Mai tîrziu se găsește în fruntea unui sfat atenian convocat să judece pe generalii cari în lupta de la Arginuse se făcuseră vinovați de a nu fi îngropat pe toți soldații căzuți. Deși opinia publică era pentru condamnarea lor, Socrates se opune și luptă pentru achitare.

Afacerile statului îl interesează în mare grad. Mai tîrziu, cînd este dat în judecată pentru vina că seduce tinerețea îndemnînd să primească și alți zei decît ai cetății, el se apără și, cu toate că pînă la urmă nu reușește să facă proclamată nevinovăția sa, în momentul cînd este dată sentința, o primește. Cînd școlarii săi vor să-i ușureze fuga (fugă pe care guvernul atenian ar fi primit-o poate cu ochii închiși), el refuză spunînd că datoria lui este să se supună legilor cetății. Se manifestă încă o dată astfel firea civică, conștiința civică a acestui atenian, a cărui întreagă sforțare era să îndrumeze către instruirea și îndreptarea cetățenilor săi în sensul acelei iluminări în conștiința fiecăruia a distincției intelectuale dintre bine și rău, distincție menită să aducă o reformă a moralității generale.

Din toate aceste puncte de vedere, prin bunul-simț pe care îl prezintă, prin urbanismul său, prin civismul său, se poate spune într-adevăr că Socrates este un reprezentant al burgheziei ateniene. Socrates însă așa cum îl cunoaștem este poate, în difinitiv, mai mult o ipoteză istorică menită să explice, prin contrast sau prin dezvoltarea unor însușiri cari se aflau totuși în Socrates, apariția lui Platon. Ceea ce va fi fost Socrates în sine nu putem să știm, pentru că, mai întîi, după toată filologia clasică, unanimă în această privință, izvoarele lăsate de Xenofon sînt mediocre, ele sînt redate într-adevăr din unghiul unui om care era mai mult un didact decît un spirit superior. Iar, pe de altă parte, din unghiul lui Platon este probabil că i se adaugă atîtea trăsături, încît portretul obținut este grațios și ademenitor, dar nu putem spune cu siguranță că este și adevărat. Lucrurile cari se găsesc deopotrivă în Platon ca și în Xenofon pot încropi mai mult sau mai puțin o psihologie stabilă și probabilă a lui Socrates, așa încît pe lîngă trăsăturile acelea de burghez, dezvoltate într-o frumoasă, nobilă și virtuoasă înțelep-

https://biblioteca-digitala.ro

ciune, pe lîngă aceste trăsături, mai trebuie să privim în firea lui Socrates cîteva trăsături romantice.

Printre aceste trăsături trebuie să pomenim despre demonul lui Socrates. Socrates vorbește în dialogurile lui Platon (despre această trăsătură mai amintește și Xenofon în memoriile sale) despre glasul interior care în momentele hotărîtoare ale vieții îl împiedică de a face unele lucruri, alteori îl îndeamnă de a face ceva, așa, de pildă, acest glas interior, acest demon interior, „daimonion", îl prevenise împotriva politicei, îi spusese să se ferească de a intra în politică, și desigur că misteriosul glas care îi vorbea a avut dreptate, căci tocmai împrejurărilor politice le cade el victimă. Acest demon îi dictează datoriile sale și îi inspiră soluțiile unora dintre problemele care alcătuiesc materialul discuțiilor sale filozofice și morale. Ce va fi fost acest demon socratic — este greu de spus. Este pur și simplu acea voce a conștiinței ? Sau este un geniu mitic al antichității, ființă fabuloasă ale cărei șoapte le ascultă la ureche Socrates ? Sau este numai sentimentul pe care poate să-l fi avut Socrates în timpul anumitor turburări nervoase ? Problema nu poate fi rezolvată, dar se pare că glasul acestui demon socratic nu este numai glasul conștiinței, dar că el îl concepea în sens antic-religios, ca pe un geniu fabulos, ca pe o semizeitate mitică.

Dar afară de acest „demon" mai există cîteva trăsături romantice în constituția caracterului lui Socrates. Este foarte interesantă în această privință trăsătura pe care o povestește Platon. Socrates, găsindu-se în închisoare, a avut mai multe nopți de-a rîndul această apariție ciudată a unor muze care-i spuneau : „Socrates, exercită-te în muzică". Socrates era un raționalist, o ființă utilitaristă, puțin dispusă să cultive valorile înalte ale artei, ale poeziei și muzicei ; el socotea frumusețea ca o simplă varietate a utilității, și nu a răspuns glasului muzei pînă cînd într-o bună zi, foarte neliniștit și de umbrele morții care se apropiau, se hotărăște să compună un imn către Apollo și versifică cîteva fabule ale lui Esop.

Altă trăsătură interesantă care poate fi extrasă din consultarea literaturii este aceea care apare în *Phaidros*. Știți că în dialogul acesta, Phaidros, un tînăr strălucit

https://biblioteca-digitala.ro

din „la jeunesse dorée" de atunci, pornește în afară de oraș, sub platani, ca să discute discursul lui Lysias. Socrates ascultă, se arată fermecat și, înainte de a-și manifesta propriile sale păreri în chestiunea care alcătuiește obiectul dezbaterii, mai înainte de a dezvolta părerile sale asupra iubirii și frumuseții, el cere voie lui Phaidros să-și acopere capul, pentru că, spune el, „voi vorbi acoperindu-mi capul pentru a ajunge cît mai repede cu putință la sfîrșitul discursului meu și pentru a evita, privindu-te, să mă găsesc încărcat de rușine". Își dă, cu alte cuvinte, seama că lucrurile pe care urma să le pronunțe sînt și ultime lucruri, temerare, absolute și sublime, și este în acest gest ceva din acea delicată atitudine sufletească care ne face să ne ascundem și să ne învăluim într-o gingașă discreție cînd sîntem aduși să ne mărturisim asupra unor astfel de lucruri. Acest gest de acoperire a capului, care vine din adîncimile neguroase ale antichității, este gestul simbolic al omului care se concentrează adînc în sine, pentru a intui ultimele mistere ale ființei sale. O adiere mistică simțim cum ne bate din citirea acestui pasagiu.

În sfîrșit, trăsături romantice în firea lui Socrates mai vin și din altă parte. Socrates crezînd în posibilitatea reformei morale a omenirei pe calea cunoștinței, considerînd că cunoștința este un domeniu în care rezultatele se însumează pentru a produce în același timp și un progres al binelui, Socrates este și un optimist. Rațiunea poate să stăpînească întreaga viață : rațiunea fiind perfectibilă, și viața poate fi perfectibilă.

Filozof utilitarist și optimist, după ce bea otrava și în vreme ce discipolii săi îl plîng, Socrates își păstrează egalitatea de suflet și, după obiceiul său ironic, în ultimele clipe el rostește aceste enigmatice cuvinte : „Nu uitați să jertfiți un cocoș lui Esculap". Vorbă ciudată și neliniștitoare într-adevăr ! Ce va fi vrut să spună Socrates cu această expresiune ? O interpretare foarte interesantă a dat în vremea mai nouă Nietzsche : atunci cînd recomandă urmașilor să jertfească un cocoș lui Esculap, Socrates nu vrea să spună altceva decît că, deși în timpul vieții sale el a propovăduit că viața aceasta este bună întrucît este perfectibilă, mintea sa n-a încetat să fie ocupată de o rezervă, și anume de acel gînd ultim,

https://biblioteca-digitala.ro

menit să anuleze, să limiteze întregul său optimism și întregul său raționalism, că viața, în realitate, este o boală, drept care, separîndu-se de ea, trebuie să jertfească zeului bolilor, lui Esculap.

Din multe părți se îngrămădesc aceste trăsături romantice în firea lui Socrates, trăsături care ne fac să înțelegem că Socrates ajunsese la o etapă care urma să fie în curînd întrecută, că peste utilitarismul și peste raționalismul lui trebuia în curînd să se găsească cineva care să afirme alte valori decît valoarea utilității și altă metodă decît speculația de bun-simț asupra lucrurilor particulare, pe care o aplică Socrates în convorbirea plină de humor cu tinerii și cetățenii mai în vîrstă ai Atenei.

Acest om care depășește pe Socrates, care se dezvoltă de la limitele la cari ajunsese Socrates este Platon. Ce deosebire esențială între Socrates și Platon ! Deși Platon îl continuă pe Socrates, ce deosebire totuși între ei doi !

Am spus că Socrates este un mic-burghez, Platon este însă un aristocrat. Chiar prin nașterea sa este aristocrat : se trage dintr-o veche și însemnată familie aristocratică a Atenei. În afară de aceasta, am spus că Socrates este citadin, el nu iese niciodată dintre zidurile orașului, pentru că omul îl interesează mai mult decît natura. Dimpotrivă, un sentiment al naturii fraged și plin de suc pulsează în întreaga operă a lui Platon.

Am spus mai departe că Socrates îmbină utilitarismul cu raționalismul, confundă pînă la un punct „binele“ cu „bunul“. Binele însă la Platon nu mai poate fi confundat cu „bunul“, cu „utilul“, el este o categorie care depășește viața, se ridică cu mult peste ea, este o categorie transcendentă vieții, și drumul către cunoașterea binelui nu este drumul [pe] care îl procură bunul-simț, ci este drumul iubirii și al entuziasmului. Știința pentru Platon devine religie. La cunoștința realității adevărate, la ceea ce este comun, permanent în lucruri, Platon crede că nu se poate ajunge prin ironie sau altă metodă maieutică, ci prin extaz, prin iubire ; iubirea ca mijloc, ca metodă, ideea hipostazată ca țintă, acestea sînt contribuțiile pe care Platon le aduce în filozofie.

În sfîrșit, ceea ce urmărește Platon nu mai este amendarea continuă a compatrioților săi, ci ceea ce urmă-

https://biblioteca-digitala.ro

reşte el este o reformă radicală, revoluţionară, corespunzînd naturii absolutiste şi aristocratice a firei sale, şi de aceea el nu-şi expune înţelepciunea sa în convorbiri libere cu concetăţenii, ci pe de o parte creează o şcoală, Academia, iar pe de altă parte încearcă să-şi realizeze în întregime, printr-un fel de lovitură de stat, în chip autocratic, ideile sale.

O altă deosebire interesantă între Platon şi Socrates este că, cu excepţia luptelor la care a luat parte, Socrates nu era amator de călătorii şi nu ieşea niciodată dintre zidurile cetăţii ; Platon însă călătoreşte mult. După moartea lui Socrates, porneşte într-o lungă călătorie, în care ia contact cu cultura şi filozofia Asiei. În cele din urmă ajunge în Sicilia (extremitatea apuseană a elementului grecesc), la curtea lui Dionys I. Trebuie să fi fost om rău, un personaj crud, sanguinar, acest Dionys I. Dar lucrul nu este lămurit ; totuşi Platon a avut serioase motive să se teamă, încît părăseşte curînd Sicilia. După aceea Dionys I moare şi urmează la tron fiul său, Dionys al II-lea. Acest nou Dionys invită pe Platon la curtea sa — poate că Dionys acesta era un rege luminat, poate că el crescuse sub influenţa ideilor lui Platon. Desigur că renumele lui Platon ajunsese foarte departe, şi tînărul Dionys, care deţinea puterea exclusivă şi o exercita cu autoritate, voia să reformeze statul său după indicaţiile fixate de Platon în scrierile sale politice. Lucrul s-a mai întîmplat în istorie : este cazul Poloniei, care cere o constituţie lui Rousseau.

Platon se duce la curtea lui Dionys, dar realizarea ideilor sale se izbeşte de cele mai mari dificultăţi. Pe acea vreme însă la curtea lui Dionys se dezvoltă un alt personaj, Dion. Acesta, un adept înfocat al ideilor Academiei platoniciene, a început să unelteaască împotriva lui Dionys, drept care este expulzat, şi Platon îi urmează de asemenea ; şi acum se întîmplă un lucru foarte important : Dion îşi recrutează forţe din cercurile Academiei şi începe din străinătate să unelteaască împotriva tiranului. Platon este rechemat să încerce o împăcare între Dion şi Dionys, dar nu reuşeşte. Atunci Dion porneşte înarmat împotriva lui Dionys şi reuşeşte să-l răstoarne. Îşi instalează guvernul său, menit să realizeze poate reformele politice pe care

https://biblioteca-digitala.ro

Platon le preconizase. Lucrurile merg însă rău de tot. Dion era un filozof, dar nu un om de stat. Filozofia și politica sînt valori deosebite, cari au în mod respectiv tehnica și finalitățile lor proprii, așa fel încît frumosul vis al reformei statului se dezleagă într-o dezordine și anarhie care îl fac impopular pe Dion și el este în curînd asasinat.

Iată în acest episod istoric o altă trăsătură a firei pe care Platon o reprezintă : revoluționarismul, absolutismul său. El nu înțelege să-și ducă, să-și răspîndească doctrina prin predică personală, ci prin lovitură de stat, el nu se adresează sufletului individual, ci totdeauna unei organizații. Academia însăși este o organizație pedagogică și chiar politică, bazată pe participarea la aceleași idealuri și pe unirea prin iubire și entuziasm comun a membrilor ei.

Din toate doctrinele și acțiunile lui Platon rezultă firea sa de aristocrat absolutist, autocratic, și aci trebuie să vedem rădăcinile adînci ale idealismului, ale misticismului și ale radicalismului său general. Dar tocmai aceste valori au fost acelea care la un moment dat au făcut posibilă și punerea problemei frumuseții de către Platon. Din tendința către absolut, din sentimentul naturii, din productivitatea lăuntrică a entuziasmului aprins de aparențele frumoase se impune reflecției lui Platon frumusețea ca o problemă filozofică.

Frumosul aparenței nu este considerat ca ceva autonom, este considerat însă ca un vehicul care poartă sufletul nostru către lumea acelor realități ultime, Ideile, printre care și Ideea de frumos. Sub aparențele frumoase ghicește Platon un alt substrat, mai înalt. În fața aparenței frumoase își simte el sufletul incendiat și purtat în cerul înalt al Ideilor platoniciene, din care a descins o dată cu întruparea lui.

Foarte curios este însă că acest sentiment pentru frumusețe, într-adevăr romantic, se întovărășește la Platon cu o totală neînțelegere pentru valoarea și demnitatea artei. Căci, după cum el formulează în *Republica* și în *Legile*, artele sînt mai degrabă rău prețuite de el, rău prețuite pentru că, adevărul fiind valoarea cea mai de preț, imitația adevărului la a doua potență este un lucru fără

https://biblioteca-digitala.ro

preț, fără demnitate, iar arta ar fi tocmai o imitație la a doua potență a ideilor. Realitatea fiind o imitație a Ideilor, și arta o imitație a realității, [ele] reprezintă o degradare continuă a caracterului de realitate esențială. Ceea ce face mai departe pe Platon foarte aspru pentru arte este împrejurarea că ele ar avea o influență moleșitoare, corupătoare asupra sufletelor, motiv pentru care propune expulzarea artiștilor din stat, împreună cu cei care trăiesc din speculația sensibilității ieftine a oamenilor, actorii și cofetarii și alte categorii încă mai puțin respectabile decît aceștia.

Dar chiar pronunțînd această dublă condamnare, metafizică și civică, împotriva artei, Platon poate servi ca un caz interesant pentru reflecția estetică. Căci dacă Platon se arată atît de sever pentru artă dovedește în același timp că natura sa este în cel mai mare grad sensibilă la prezentările artei și în felul acesta sugerează o idee nouă : gîndul despre marea putere pe care arta o poate cîștiga asupra sufletului nostru.

Un alt text interesant al esteticei platoniciene este dialogul *Ion*. Împreună cu *Phaidros*, unele pasaje din *Statul (Republica)*, din *Legile*, unele lucruri din *Philebos*, *Ion* este un alt text important din care se pot reconstitui ideile estetice ale lui Platon. Acest personaj, Ion, este un rapsod din Efes. Rapsozii erau cărți vii, ambulante, ale timpului. O carte era un lucru scump și greu de procurat, încît existau aceste personagii, artiști rătăcitori care recitau din poeții mai vechi, din Homer în special, dar uneori și din poeții contemporani care erau încă în viață, cînd era vorba de a face o demonstrație în fața unui public mare, pentru care se cerea o voce puternică și o știință specială a recitării.

Ion se lăuda deci că se pricepe bine în materie homerică, că înțelege bine pe Homer, cel mai de seamă poet, și știe să-l interpreteze, dar că în materia altui poet, în Arhiloh, de pildă, competența sa este mai mică. Acest lucru i se pare ciudat lui Socrates, pentru că cineva care, de pildă, își dă seama că o doctorie este bună, că o mîncare este bună sau un cal este bun de călărie trebuie în același timp să cunoască și doctoria, mîncarea sau caii care nu sînt buni pentru funcțiunea lor respectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Aserțiunea lui Ion că se pricepe în materie homerică, dar că nu se pricepe în alte materii i se pare, așadar, lui Socrates falsă. Începînd critica sa, Socrates, prin gura căruia vorbește Platon, vrea să spună altceva, că cunoștința este un lucru cu totul deosebit de inspirație, că dacă el este priceput homerist lucrul nu se datorește cunoștințelor sale, cum se afirma la început, ci unei alte puteri, și anume inspirației, forței sale de rapsod. Prilej, prin urmare, pentru a defini și ceea ce este această inspirație. Astfel obținem descrierea interesantă a unui fenomen estetic și psihologic în același timp, pe care estetica, menținîndu-l în același cadru, n-a căutat decît să-l adîncească.

Iată, de pildă, ce spune Socrates :

„Socrate : Văd, Ion, și am să-ți explic numaidecît ce să fie asta. Talentul tău de a vorbi cu îndemînare despre Homer nu e o artă, cum spuneam și adineauri, ci o putere divină care te pune în mișcare, o putere la fel cu aceea din piatra pe care Euripide o numește magneziană, iar poporul heracleană. Piatra aceasta nu numai că atrage inele de fier, dar le dă și lor puterea de a face la rîndul lor același lucru ca și magnetul, adică să atragă alte inele, încît uneori un lanț foarte lung de inele stau suspendate unele de altele. Și puterea tuturor acestora provine din piatra aceea. Tot astfel și Muza insuflă unora entuziasm, și de acești inspirați atîrnă lanțul alcătuit din ceilalți entuziaști, căci toți poeții buni își fac poemele lor frumoase nu prin ajutorul artei, ci în prada inspirației și stăpîniți oarecum de o putere divină, și tot astfel și componiștii adevărați. Căci precum cei cuprinși de delirul corybanților nu dansează cînd sînt în toate mințile, tot astfel și componiștii nu-și compun cîntecele lor frumoase cînd sînt cu mintea trează, ci cînd se cufundă în ritm și armonie, lăsîndu-se obsedați în prada delirului, ca și bacantele, cari numai cît timp sînt posedate scot miere și lapte din fluvii și-și pierd această putere cînd își vin în fire. Același lucru face și sufletul cîntăreților, cum, de altfel, recunosc și ei. Căci ne spun poeții că dînșii ne aduc cîntecele lor culegîndu-le din fîntînile pline de miere și din grădinile și dumbrăvile Muzelor, ca și albinele, zburînd ca și ele. Și spun adevărat, căci poetul e o ființă ușurică, zburătoare și sacră și nu e în stare să creeze ceva pînă ce nu

https://biblioteca-digitala.ro

e cuprins de inspirație și-și iese din fire, astfel ca mintea sa să nu mai locuiască într-însul. Cît timp o posedă pe aceasta, nici un om nu e în stare să creeze artistic sau să profețească. Fiindcă ei produc operele lor de artă sau discursurile numeroase și frumoase despre anumite lucruri, ca ale tale — de pildă — despre Homer, nu datorită meșteșugului, ci inspirației divine, și fiecare e în stare să creeze o operă frumoasă numai în direcția în care îl inspiră Muza : unul ditirambi, altul encomii, altul texte pentru pantomime și iarăși altul epopei sau satire. În celelalte privințe, oricare din ei e slab. Căci operele lor nu-s datorite artei, ci puterii divine ; altfel ar urma că dacă sînt în stare să vorbească frumos de talentul unuia, ar putea vorbi și de talentul tuturor celorlalți. Tocmai de aceea zeul le ia mințile și se servește de ei ca de niște slujitori, proroci și tîlmaci divini, pentru ca noi, cînd îi auzim, să știm că nu ei, niște oameni cu mintea absentă, sînt cei cari spun lucruri așa de vrednice de luare-aminte, ci zeul însuși e cel care ne grăiește nouă printr-înșii. Cea mai bună dovadă a celor spuse e Tynnichos Caloideanul, care n-a scris nici o altă poezie demnă de amintire, afară de planul pe care îl cîntă toți, poate cel mai frumos din toate, și care nu e, după spusa chiar a autorului, decît un dar al muzelor. În acest cîntec mi se pare că ne arată zeul mai bine ca orișiunde că nu trebuie să susținem că poemele frumoase sînt ale oamenilor și-s lucruri omenești, ci că sînt divine și-s opere ale zeilor, iar poeții nu-s alt decît niște tîlmaci ai zeilor, fiecare posedat de zeul care îl stăpînește. Tocmai ca să ne arate acest lucru, zeul ne-a cîntat cel mai frumos cîntec prin gura celui mai slab poet. Nu găsești că am dreptate, Ion ?"

Oriunde se întîmplă acțiunea[1] epopeii, rapsodul trăiește în același timp cuprinsul ei, fuzionează cu ea, sufletul inspirat al rapsodului trăiește scenele pe care le recitează :

„Socrate : Ei bine, ia spune-mi, Ion — și te rog să nu-mi tăinuiești răspunsul la ce te-oi întreba : Cînd recitezi frumos versuri epice și faci cea mai puternică im-

[1] În textul de bază : funcțiunea (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

presie asupra spectatorilor, sau cînd cînți pe Ulise sărind pragul, arătîndu-se petitorilor și împrăștiind săgeți în fața lui, ori pe Ahile repezindu-se asupra lui Hector, sau tînguirile Andromahei, ale Ecubei sau Priam, ești tu atunci în toate mințile, sau îți ieși din fire, pe cînd sufletul tău inspirat dăinuiește pe lîngă scenele pe care le recitezi, fie în Itaca, fie în Troia, sau oriunde se întîmplă acțiunea epopeii ?"

Acum simpatia estetică este descrisă în spectatori : „Socrate : Și apoi știi că și pe mulți din spectatori îi faceți să pățească la fel cu voi.

Ion : Cum să nu știu ? Căci de sus de pe tribună îi văd de atîtea ori plîngînd sau încruntîndu-se ori minunîndu-se, rînd pe rînd, de cele recitate. Ba chiar trebuie să fiu cu foarte multă luare-aminte la ei, fiindcă dacă îi fac să plîngă, la urmă eu rîd și iau de la ei mulțime de bănet, pe cînd dacă îi fac să rîdă (pe socoteala mea), mă aleg eu cu plînsul și cu banii pierduți."

Dar *Ion* nu este numai un prilej grație căruia se caracterizează diferite fenomene estetice, dar este un prilej folosit cu pagubă în același timp, pentru că aci era poate prilejul bun ca problema estetică să fie formulată. Estetica este și o cunoștință, dar nu o cunoștință despre ceea ce spune poetul (din acest punct de vedere ne atrage atenția Socrates că vizitiul va judeca mai bine descrierea de cai din Homer decît rapsodul). Nu de altfel de cunoștință este vorba, estetica nu se ocupă despre „ce" spune poetul, ci despre „cum" spune poetul. Ar fi fost suficient ca Platon să fi deplasat întrebarea de la „ce" la „cum" pentru ca problema estetică să fi apărut în toată valoarea și semnificația ei științifică.

Astfel însă cum lucrurile se prezintă, pentru dezvoltarea problemelor noastre Platon este important în măsura în care dă un material nou reflecției filozofice și în măsura în care descrie anumite fenomene caracteristice. Problema estetică însă ca o problemă științifică nu este creată încă de el. În această direcție, în generația următoare, Aristoteles va aduce contribuții hotărîtoare.

https://biblioteca-digitala.ro

PLATON ȘI ARISTOTEL

CATHARSISUL ARISTOTELIC

În prelegerea anterioară am amintit cari sînt ideile de estetică ale lui Platon și în același timp, în scurte cuvinte, am încercat să fixăm și poziția lui Aristoteles în problema frumosului.

În ce-l privește pe Platon, am spus că pentru el frumusețea este aspectul care ne pune în contact cu lumea ideilor eterne. În al doilea rînd, cîștigul pe care Platon îl fixează pentru estetică este că începe să deosebească fenomenul inspirației de procedeele cunoașterii. În al treilea rînd, Platon distinge fenomenul simpatiei estetice atît în sufletul producătorului de artă, ca și în sufletul contemplatorului (într-un pasagiu din *Ion*).

Am căutat să stabilim, în același timp, care este punctul de vedere al lui Aristoteles.

De la Aristotel nu ne-a rămas o scriere de estetică generală, ci numai *Poetica,* o scriere de estetică aplicată, literară. În *Poetica* sa sînt afirmate două poziționi : pe de o parte, Aristotel aderă la punctul de vedere al teoriei imitației, după care poezia n-ar fi decît o imitare a realității, servindu-se de unul sau altul dintre mijloacele pe cari pe rînd le folosește poezia lirică, poezia epică și poezia dramatică. Dar afară de aceasta, cu ocazia comparației dintre istorie și poezie, Aristotel afirmă și un alt punct de vedere decît acela al imitației, anume punctul de vedere al unei arte concepute ca o prelucrare a realității în sensul de a scoate mai bine în evidență carac-

https://biblioteca-digitala.ro

terul necesar al acestei realități. De aceea, întrebîndu-se care este superioară, poezia sau istoria, Aristoteles răspunde că superioritatea este a poeziei, pentru că istoria înfățișează lucrurile așa cum s-au întîmplat, pe cîtă vreme poezia așa cum ar fi trebuit să se întîmple ; ea prelucrează deci realitatea în sensul de a o apropia de idealul ei etern și necesar.

Dar deosebirea între Aristoteles și Platon, pentru a fi bine înțeleasă, trebuie pusă în legătură cu deosebirea generală dintre sistemele lor filozofice, și un punct de program pe care aș vrea să-l păstrez în tot cursul este să încadrăm doctrinele de estetică în munca filozofică generală a timpului. Este necesar deci să confruntăm sistemul lui Platon cu acel al lui Aristotel, ca din această confruntare să vedem mai limpede cari sînt însușirile esteticei lui Aristotel și ce contribuții noi a adus.

Această confruntare va avea un rezultat util și pentru motivul că avem de ales între cele două poziții pe care le afirmă Aristoteles : poziția prin care aderă la teoria imitației și poziția prin care susține teoria idealistă a artei.

În filozofia generală, în explicația generală a naturii, Platon a întrebuințat mijloacele pe cari Socrates le preconizase mai înainte pentru viața morală. După cum Socrates năzuia pretutindeni de a obține definiții, concepte generale ale vieții morale, ca înzestrat cu aceste noțiuni să poată ajunge la norme de acțiune, tot astfel de definiții încearcă să obțină Platon, numai că el le hipostazează în idei concepute ca substanțe ale realității.

Știți cari sînt argumentele principale cari la Platon și platonicieni erau menite să justifice existența acestor substanțe ale realității, a ideilor. Mai întîi, existența ideilor se dovedește prin aceea că mai multe obiecte deosebite pot avea aceleași însușiri ; cu alte cuvinte, comunitatea unei însușiri comparată cu multiplicitatea obiectului care participă la această însușire dovedește că acea însușire trebuie să aibă o existență independentă și substanțială. În al doilea rînd, ideea unui lucru este definiția lui, dar definiția presupune în același timp existența obiectului definit ; dacă definiția se raportă totdeauna la idei înseamnă că aceste idei trebuie să existe, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

că astfel n-am avea ce defini. În al treilea rînd, faptul că putem reprezenta un obiect în absența lui dovedește că un substrat stăruie după dispariția obiectelor [1] : acest substrat este afirmat în propoziția despre existența ideilor.

Acestea sînt argumentele capitale cari în ochii lui Platon și ai platonicienilor erau menite să dovedească existența acestor substanțe generale și universale cari sînt ideile. Aceste argumente însă nu mai mulțumesc pe Aristoteles, cel mai original școlar al lui Platon.

Deși ca disciplină generală Aristoteles menține ca obiect al științei tendința de a stabili tipuri generale ale lucrurilor, totuși nu le mai concepe ca existențe superioare și independente de existența obiectelor, ci le concepe ca niște produse ale minții noastre. Vedeți că de pe acum se schițează opoziția și contrastul care în evul mediu urma să împartă lumea filozofilor.

Cari sînt argumentele filozofiei lui Aristoteles față de teza platoniciană ? Mai întîi, calitățile comune și persistente pe cari le definesc ideile pot fi nu numai substanțe, ele pot fi, spune Aristoteles, și cantități sau calități sau relații. Pot fi comune mai multor obiecte de aceeași categorie nu numai atribute substanțiale, dar și alte însușiri, cum sînt calitatea, cantitatea și relațiile. Atunci ideile de calitate, cantitate și relații pot fi substanțiale ? După spiritul platonician nu, de vreme ce numai ideea de substanță poate fi ea însăși substanță.

Dar, mai departe. O definiție este compusă dintr-un gen și o diferență. Spunem că omul este un animal biped. Atunci omul ar aparține la două idei, la două substanțe, și, prin urmare, unitatea ideii este, prin multiplicitatea de atribute a obiectelor, compromisă.

În sfîrșit, ideea este aceea care sistematizează, care extrage comunul, dar un obiect și ideea sa sînt două lucruri asemănătoare, și atunci ar trebui ca din această clasă — compusă din doi membri — ar trebui să extragem un al treilea termen, care să fie substanța acestor două relații comparate între ele. Să presupunem că obținem o idee care ar generaliza asupra grupei omul și

[1] În textul de bază : ideilor (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

ideea sa ; nimic nu ne împiedică să căutăm ideea substanțială și a acestor trei idei. Tendința de a stabili idei, față de situația care constă în multiplicarea obiectului prin ideea sa, este o tendință care se prelungește la infinit și face imposibilă cugetarea ideilor.

În sfîrșit, existența ideilor permanente și eterne nu explică variabilitatea aspectelor sensibile. Ceea ce teoria platoniciană nu explică este trecerea de la unitatea și eternitatea ideilor la variabilitatea lumei sensibile. Lumea sensibilă era explicată de către Platon prin participarea ei la un principiu superior și transcendental, dar această participare nu explică și schimbarea obiectului, variațiile sale, evoluția lucrurilor, și atunci era necesară o reformă. Platonicienii trebuiau întrecuți, și încercarea de a întrece filozofia platoniciană o execută Aristotel cînd spune că „substanța realității este ființa ca ființă". Nu printr-un principiu superior și transcendental obiectelor sensibile încearcă Aristotel să explice această realitate, ci printr-un principiu activ în interiorul realității înseși. Acest principiu activ este actul sau entelehia, este cauza finală care lucrează înăuntrul realității făcînd-o să promoveze necontenit către stări de determinare din ce în ce mai precise.

Procesul realității este, prin urmare, un proces evolutiv, constînd într-o trecere treptată de la potență la entelehie, într-o realizare continuă, într-o actualizare continuă. Pentru a face sensibil acest punct de vedere, Aristotel — împrejurarea este importantă și sugestivă pentru noi — folosește tocmai exemplul operei de artă, care actualizează o formă în blocul mai înainte amorf al materiei.

Vedeți că deosebirea dintre estetica lui Platon și a lui Aristotel se încadrează bine în deosebirea care separă filozofia lor generală. Arta este pentru Aristotel — spuneam atunci cînd mă oprisem asupra punctului care consta din comparația istoriei cu poezia — actualizarea realității, este aducerea ei pe de o parte la un grad de formă mai precisă, iar pe de altă parte aducerea ei la un nivel de idealitate mai înaltă.

Se înțelege că, atîta vreme cît nu se punea din acest punct de vedere, Platon nu putea vedea care să fie uti-

https://biblioteca-digitala.ro

litatea artei. Platon nu găsea nici o utilitate acestei arte, care nu făcea decît să dubleze lucrurile, ele însele umbre fugitive ale ideilor. Această lipsă de utilitate a artei compromite demnitatea sa, în opinia lui Platon, de unde și condamnarea filozofică a artei pe care Platon o pronunță.

Cînd însă arta apare ca un moment în procesul evolutiv al realului, rostul ei se justifică : că nu mai este acum o dedublare a realității, ci este o etapă nouă în cuprinsul ei.

Prin urmare, revenind la întrebarea de la care am pornit, la care din cele două poziții trebuie să ne fixăm : pentru punctul de vedere al teoriei imitației sau pentru punctul de vedere idealist în artă, fără îndoială că soluția esteticei idealiste se încadrează mult mai bine în filozofia generală a lui Aristoteles.

Dar interesantul text al *Poeticei* lui Aristotel cuprinde, afară de astfel de păreri asupra naturii poeziei, și o serie de detalii aparținînd la ceea ce am numi astăzi estetica obiectivă, ca atunci cînd fixează cîteva din condițiile obiective, de structură, ale operei poetice. Dar, pentru că acestea nu ating chiar problemele de estetică generală pe care le urmărim aci, le vom lăsa la o parte, rămînînd să ne ocupăm de a treia latură a esteticei lui Aristoteles, contribuția sa în estetica subiectivă.

Care este efectul poeziei în sufletul nostru ? Cum operează ea ? Deși Aristotel se ocupă de totalitatea genurilor poetice, în această privință nu se pronunță decît cu ocazia tragediei într-un pasagiu celebru, și anume în cap. VI, § II, Aristotel scrie :

„tragedia este imitația unei acțiuni grave și complete" (termenii sînt semnificativi, nevoia de limitare, de contur, care contrastează cu acțiunile nedesăvîrșite ale unor compoziții dramatice mai noi),

„avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut și într-un fel care permite ca părțile care se combină să subziste în mod separat, dezvoltîndu-se prin personagii care acționează, nu prin intermediul unei narațiuni, și operînd prin milă și teamă curățirea pasiunilor de aceeași natură".

https://biblioteca-digitala.ro

Mai cu seamă asupra acestor ultime cuvinte [...][1] prin milă și teamă să curețe sufletul de pasiunile de aceeași natură. Termenul de „curățire" sau purgare, pe care îl întrebuințează Aristotel aci, este termenul grecesc de „catharsis", în jurul căruia se cunoaște în istoria esteticei o lungă, amplă și destul de confuză dezbatere.

Efectul tragediei este un efect plăcut, ca al poeziei în genere, și Aristotel trebuia neapărat să se oprească în fața întrebării : cum niște pasiuni, în împrejurările comune ale vieții atît de turburătoare, ca mila și teroarea, pot în împrejurarea tragediei să devină plăcute, pot să devină un izvor de satisfacție ?

Această situație paradoxală o observase mai înainte și Platon, cînd în *Republica* scrie :

„Atunci cînd ascultăm pe un tragic care ne înfățișează un erou îndurerat, atunci noi ne bucurăm și însoțim pe acest erou cu mila noastră și admirăm pe poet cu atît mai mult cu cît a reușit să obțină în mod mai puternic acest efect ; în cazul suferinței noastre însă, ne facem o mîndrie din a rămîne bărbați ; ceea ce în cazul tragediei este un izvor de satisfacție, de plăcere, de bucurie, în viața practică ne împinge mai degrabă către jale și către lacrimi".

Prin urmare, două contrarietăți observă Platon : pe de o parte, ciudata reacțiune care ne face ca pentru niște lucruri care în viața practică ne îndurerează în tragedie [să] resimțim plăcere, iar pe de altă parte împrejurarea după care în tragedie consimțim la durerea care în mod paradoxal se întovărășește cu satisfacție, pe cîtă vreme în viața practică căutăm să ne împotrivim acestei dureri rămînînd bărbați.

Problema era pusă, trebuia însă rezolvarea ei, iar rezolvarea ei sta în fenomenul acesta al „curățirii". Ce fel de curățire însă ? Aci textul este însă obscur. Aristotel ne spune că tragedia operează prin milă și teamă curățirea pasiunilor de aceeași natură. Este vorba de curățirea pasiunilor acestea ori de curățirea în mod general de pasiuni a sufletului ? Este vorba ca elementele impure

[1] Text lipsă în cursul litografiat (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

să fie expulzate, rămînînd mila și teama curată, sau este vorba de a înlătura toate pasiunile sau cel puțin numai pe aceste, de a ne înălța la un fel de insensibilitate? Aceasta este problema împrejurul căreia s-au format atîtea încercări de dezlegare a catharsis-ului lui Aristotel.

Despre „katharsis" Aristoteles mai vorbește în *Politica* sa. Vă voi citi ceva din acest capitol (al șaptelea din cartea VIII), pentru a vedea în ce împrejurări apare pentru prima oară o aluzie la fenomenul cathartic și pentru că pasagiul este menit să completeze ideile noastre asupra esteticei lui Aristoteles, întrucît aci este vorba de efectele pe cari muzica poate să le producă în sufletul omenesc și de atitudinea dreaptă pe care morala și educația trebuie să le solicite în fața muzicii. (Pasagiul se găsește în traducerea Bezdechi, în cartea V, cap. VII.)

„§ 4. Ne însușim diviziunea cîntecelor făcute de către filozofi ; și vom distinge ca și ei cele etice, practice (animate) și cele entuziaste. În teoria acestor autori fiecare dintre aceste cîntece corespunde la o armonie specială, care îi este potrivită.

Plecînd de la aceste principii, credem că se poate trage din muzică mai multe feluri de folosse ; ea poate servi în același timp să instruiască spiritul și să purifice sufletul,"

(Aci nu mai este vorba de anumite pasiuni, ci ar fi vorba de purificarea sufletului în genere, ceea ce ar da un argument în favoarea tezei care interpretează catharsisul aristotelic drept o purgare a sufletului în general.)

„dar vom reveni mai clar cu privire la aceste subiecte în studiile despre *Poetică*".

(Nu știm dacă această făgăduință se împlinește în textul citat sau dacă este vorba de alt text din *Poetică*, text care s-a pierdut ; fiindcă pasajul este interesant, vom citi mai departe :)

„În al treilea loc muzica se poate întrebuința ca recreațiune și poate servi să destindă spiritul și a-l odihni de lucrările sale. Evident, va trebui să ne servim deopotrivă de toate armoniile, însă în scopuri deosebite pen-

https://biblioteca-digitala.ro

tru fiecare din ele. Pentru studiu, se vor alege cele mai etice ; cele mai animate și cele mai entuziaste vor fi alese pentru concerte, unde cineva poate auzi muzică, fără ca să facă el însuși.

§ 5. Aceste întipăriri pe care cîteva suflete le încearcă așa de puternic sînt simțite de către toți oamenii, deși în grade deosebite ; toți, fără excepție, sînt inspirați de către muzică spre milă, teamă, entuziasm."

(Iată că afectele tragice apar și ca niște consecințe ale muzicei ; această apropiere între afectele muzicei și afectele tragediei este o observație foarte sugestivă a filozofiei lui Aristotel.)

„Cîteva persoane, continuă el, sînt mai simțitoare la aceste întipăriri decît altele ; se poate vedea cum, după ce au auzit o muzică care le-a zguduit sufletul, ele se calmează deodată, ascultînd cîntecele sfinte ; este pentru ele ca o vindecare și o purificare morală.

§ 6. Schimbările acestea brusce se petrec și în sufletele acelora care s-au lăsat, în voia farmecului muzicii, să simtă mila, groaza sau oricare altă pasiune. Fiecare auditor este mișcat, după cum aceste senzațiuni au lucrat mai mult sau mai puțin asupra lui ; însă toți, cu foarte mare siguranță, au încercat un fel de purificare, și se simt ușurați mulțumită plăcerii pe care au gustat-o.

Pentru același motiv, cîntecele care purifică sufletul ne dau o bucurie nevătămătoare de aceea armoniile și cîntecele prea mișcătoare trebuie să le lăsăm în seama artiștilor ce execută muzica la teatru."

Iată, prin urmare, cîteva interesante idei nelipsite de contradicții între ele asupra rolului catharctic al muzicei.

Pasagiul din *Politica*, prin urmare, consemnează fenomenul purgării sufletești prin muzică, pasagiul respectiv din *Poetica* consemnează același fapt pentru împrejurarea tragediei, însă mecanismul interior al catharsisului — al purgării sufletului de anumite pasiuni sau al purgării acestor pasiuni — acest mecanism nu este explicat nicăieri de către Aristotel, ceea ce a lăsat teren liber tuturor genurilor de ipoteze.

https://biblioteca-digitala.ro

S-ar putea face nu un final de lecție, ca cel pe care îl întrebuințăm noi acum, dar un curs întreg asupra noțiunii de catharsis. Operația ar fi interesantă, din nefericire materialul pe care îl avem este atît de întins încît nu ne putem opri prea mult. De aceea, aruncînd o privire foarte generală asupra feluritelor teorii menite să interpreteze catharsisul aristotelic, putem izola aceste tipuri mai importante :

Pe de o parte, interpretarea clasică franceză a catharsisului aristotelic, dată de Corneille într-o prefață a uneia din tragediile sale și adoptată de mulți scriitori mai apoi, după care tragedia reușește să combată în noi pasiunile cari au dus la ruina eroului tragic care a trezit în noi milă și teroare.

Prin urmare, dacă o tragedie expune împrejurările nefaste ale avariției sau geloziei sau setei nesăturate de glorie, spectacolul relelor care decurg din aceste pasiuni, trezind milă și teroare, reușește să combată în mine însumi gelozia, avariția, setea de glorie. Tragedia ar fi un fel de fabulă inventată pentru a ne arăta efectele unor pasiuni și a ne pune în gardă, ca să le putem combate în sufletul nostru propriu. Aș spune că această ipoteză asupra adevăratului înțeles al teoriei lui Aristoteles este o interpretare de spirit mic-burghez a catharsisului.

O altă interpretare celebră a catharsisului este aceea pe care a dat-o Lessing în *Hamburgische Dramaturgie* (Abschnitten 74 și urm.), o interpretare făcută anume pentru a se împotrivi vechei interpretări clasice franceze, dar care în esența ei rămîne tot o interpretare moralizatoare a fenomenului cathartic. Catharsisul aristotelic, spune Lessing, urmează să-și completeze înțelesul său reflectînd la împrejurarea că mila este și ea un fel de teamă, și anume teama pentru soarta proprie. Prin urmare, dacă tragedia degajează în noi aceste două afecte, pe de o parte teama, pe de altă parte mila, înseamnă că în realitate ea reușește să echilibreze teama de destinul propriu cu teama pentru destinul strein ; cu alte cuvinte, ea corectează ceea ce în noi ar fi egoism nesimțitor pentru soarta streină, dar în același timp corectează și ceea

https://biblioteca-digitala.ro

ce în noi ar fi exaltare, lepădare exaltată de sine în împrejurarea solidarității totale cu un destin strein. Evitînd ambele aceste extreme, sufletul reușește să ajungă în cazul catharsisului la un fel de frumos echilibru moral. Perfecția caracterului ar fi consecința ultimă și cea mai adîncă pe care catharsisul aristotelic, după interpretarea lui Lessing, ar provoca-o în noi.

În sfîrșit, în epoca contimporană, am avut o altă interpretare a catharsisului aristotelic, de data aceasta nu provenind de la un poet, cum a fost Corneille, sau un filozof și estetician, ca Lessing, ci pornind de la un filolog clasic. Este cartea lui Iacob Bernays : *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Dramas*, apărută în 1880.

Este importantă contribuția lui Bernays, pentru că a arătat că termenul de *catharsis* este un termen medical care înseamnă „purgare". Aci ar fi vorba de întrebuințarea metaforică a lui, de eliberarea sufletului de un element pasional care se găsește în orice suflet. Aceasta ar fi catharsisul aristotelic privit în lumina semnificației medicale a cuvîntului. Bernays vorbește chiar de o substanță afectivă a sufletului, „*Mitleidstoff*". Tragedia, dîndu-ne prilej de a trăi aceste afecte latente în sufletul nostru, ne liberează : cînd nu le trăim, ele pot deveni o povară, cînd le trăim, le expulzăm, ne curățim, ne liberăm de ele.

Aproape concomitent cu cercetările lui Bernays, cam la aceleași rezultate ajunge un alt elenist, anume profesorul francez Egger, în două scrieri ale lui : *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* și *L'Hélénisme en France*. Egger se oprește aproape la aceeași interpretare a catharsisului, conceput ca o curățire a sufletului de elementul pasional, care în mod general nu este despărțit de el.

Această interpretare, pentru timpul nu prea îndepărtat al lui Egger și Bernays, putea fi surprinzătoare, pentru noi a devenit familiară și ușor de înțeles, pentru că între timp cineva care nu pornea de la estetică și nici de la studiul filozofiei vechi, Freud, dezvoltînd concep-

https://biblioteca-digitala.ro

tul catharsisului, l-a transformat într-o noțiune medicală, care l-a readus la domeniul de preocupare de la care pornise, elaborînd metoda cathartică, „*die kathartische Behandlung*" care consta în liberarea sufletului de anumite complexe comprimate în subconștient.

Mecanismul eliberării, prin difuziunea largă de care ideile lui Freud s-au bucurat, este ușor de înțeles de noi și ne face receptivi pentru interpretarea pe care Bernays și Egger au dat-o catharsisului aristotelic.

https://biblioteca-digitala.ro

PLOTIN

În prelegerea trecută am comparat ideile estetice ale lui Platon cu ideile estetice ale lui Aristoteles, căutînd să înțelegem deosebirea dintre ei din deosebirea care separă concepția lor filozofică generală.

Oricare ar fi aceste deosebiri, un punct comun există totuși între Platon și Aristotel, și anume atît după unul, cît și după celălalt frumosul este prilej de cunoștință, și anume de cunoștință a unei realități suprasensibile, cunoștința Ideii. Această idee este la Platon transcendentă obiectului frumos — obiectul frumos nu primește decît un reflex al Ideii de frumusețe și este în același timp ocaziunea sau, cum m-am exprimat atunci, vehiculul care ne poartă în mod general către lumea Ideilor, pe cîtă vreme la Aristoteles ideea nu este transcendentă, ci este imanentă în obiect, este forța realizatoare care lucrează în cuprinsul lumii.

Din această deosebire rezultă și prețuirea deosebită pe care cei doi filozofi o acordă în mod respectiv artei. Numai la Aristoteles arta se poate bucura de o prețuire pozitivă, pentru că în desfășurarea, în evoluția întregei realități arta reprezintă un triumf nou al Ideilor, o organizare nouă a materiei și, prin urmare, materia devine mai expresivă prin forța care o străbate. Acest punct de vedere lipsindu-i lui Platon, arta era concepută de el ca o simplă imitație a realității, care la rîndul ei este o copie a modelelor eterne ale lucrurilor, împrejurare care

https://biblioteca-digitala.ro

se întovărășește la Platon cu paradoxala sa condamnare a artei.

Deosebirea dintre Platon și Aristoteles a fost caracterizată mai tîrziu ca aceea care separă idealismul transcendent de idealismul imanent. Și această deosebire a fost concepută ca una menită să sistematizeze întregul domeniu al istoriei doctrinelor estetice. În expunerea acestui domeniu întîmpinăm astăzi un estetician care întrece oarecum contrastul dintre idealismul transcendent și idealismul imanent, care ne dovedește prin exemplul său că acest contrast nu este ireductibil și că termenii acestui contrast pot intra într-o sinteză nouă.

Esteticianul care pare să se fi însărcinat cu această dovadă este filozoful Plotin, care, după cum știți, a trăit în veacul al III-lea după Christos. S-a născut în anul 204—205 la Nicopolis, în Egipt. A luptat ca soldat în armatele împăratului Gordianus, în războiul contra perșilor și fapt foarte interesant este că el s-a înrolat în aceste armate mînat de dorința de a cunoaște filozofii orientali, filozofia perșilor și a inzilor, pînă către regiunea cărora el spera să pătrundă cu armatele împăratului Gordianus. Reîntors din această campanie nefericită, se instalează la Roma, unde întemeiază o școală filozofică pe care o conduce pînă la moartea sa, survenită în anul 269—270.

Activitatea sa literară începe tîrziu; de aiba după vîrsta de 50 de ani el începe să-și redacteze sistemul, care însă după moartea sa este grupat și organizat de un școlar devotat al lui, care i-a scris și viața, Porphyrios, în șase eneade, adică în șase grupe de cîte nouă cărți. Viața sa curată, firea sa mistică și, am spune, romantică a impus multă stimă contimporanilor, și el a rămas în istoria filozofiei cu aureola unei vieți de un înalt eticism.

Textele cari privesc estetica se găsesc în prima eneadă, cartea a șasea, dar și în alte părți ale eneadelor. Afară de tratatul *Despre frumos,* care alcătuiește a șasea carte din prima eneadă, sînt interesante completările cuprinse în cartea a opta din eneada a cincea. Aceia care vor să adîncească gîndirea estetică a lui Plotin trebuie să se refere deopotrivă la ambele aceste texte.

https://biblioteca-digitala.ro

Tratatul *Despre frumos,* care este, prin urmare, cartea a șasea din prima eneadă, a fost considerat de către unii din comentatorii lui Plotin ca o simplă parafrazare a unora dintre pasagiile cuprinse în *Phaidros,* textul principal al esteticei lui Platon.

Am afirmat de mai multe ori, mai cu seamă la seminar, că în estetica lui Plotin se găsesc urmele unor influențe aristotelice, și această afirmație este neapărat în conflict cu părerea foarte general răspîndită că, privit ca estetician, Plotin este un simplu parafrazator al esteticei lui Platon.

De curînd însă cercetătorii istoriei filozofiei au dovedit cu siguranță urma acestei influențe aristotelice în întreaga cugetare a lui Plotin ; de pildă, în acest sens și-a cîștigat merite cercetătorul german Max Wundt în cartea sa despre Plotin apărută în 1919, încît după contribuția lui Wundt nu mai apare atît de îndrăzneață și paradoxală afirmația că și în estetica sa putem întrezări urmele anumitor influențe aristotelice.

Contrastul dintre unitate și multiplicitate este problema esențială a gîndirii grecești. Încă din zorii acestei gîndiri, de la filozofii eleați, s-a observat că lumea aceasta înșelătoare, a simțurilor, este o lume multiplă, o lume variabilă, și gîndirea filozofică și-a pus încă de pe atunci problema și și-a fixat scopul de a se ridica peste această variabilitate înșelătoare și să surprindă unitatea în care această multiplicitate se poate sistematiza, făcînd astfel din cunoștința unității lucrurilor adevăratul obiect al filozofiei.

Unitate urmărește să obțină în diversitatea părerilor morale și Socrates atunci cînd este preocupat să obțină definiția faptelor morale. Tendința către unitate inspiră și teoria Ideilor a lui Platon. Unitatea, în sfîrșit, este la acest filozof care apare cu atîtea sute de ani mai tîrziu, la Plotin, adîncul cel adevărat al lumii, pe care filozofia trebuie să-l atingă.

Unitatea însă nu se poate manifesta, nu se poate ridica cu ultimul triumf peste multiplicitate ; ea nu-și poate dovedi esența sa decît găsindu-se confruntată cu multiplicitatea. De aceea unitatea, care în cugetarea lui Plotin s-a confundat și cu conceptul suprem al divinității, emană

https://biblioteca-digitala.ro

din sînul său multiplicitatea. Lumea este pentru Plotin o emanație care reprezintă o trecere de hipostaze felurite, printre cari sînt mai întîi spiritul sau rațiunea „nous", cum spune Plotin, ideile, sufletul și, în sfîrșit, materia.

Conceptul de emanație seamănă oarecum cu conceptul modern de evoluție. O deosebire importantă există însă între ideea de emanație și ideea de evoluție și ea trebuie precizată, pentru că în felul acesta ideea de emanație devine la rîndul ei mai clară. Și în evoluție avem o succesiune de forme, și pentru punctul de vedere evoluționist lumea se reduce la o succesiune de forme, dar în trecerea de la o formă la alta forma care produce o formă următoare se pierde o dată cu producerea aceleia, pe cîtă vreme în teoria emanației unitatea nu se pierde, nu-și alterează nimic din firea sa producînd nivelurile, planurile realității inferioare.

În oricare dintre hipostazele sale, realitatea păstrează însă nostalgia unității din care s-a desprins altădată, și atunci un mobil puternic în oricare dintre aceste planuri este reîntoarcerea către unitatea din care fiecare din aceste planuri a emanat. Procesul realității se desfășoară, prin urmare, pe două brațe, dintre care unul este regresiv, însemnînd trecerea de la unitate către multiplicitatea din ce în ce mai vastă și mai haotică, dar și dintr-un braț progresiv, constînd din aspirația către unitatea primitivă.

În sufletul omenesc acest îndemn de a recuceri unitatea de care sufletul își reamintește și rezultatul acestei recuceriri de fapt este ceea ce Plotin numește extazul. Extazul este expresia, este conștiința omenească a înapoierii în sînul unității divine. Interesant este de observat că și Platon punea ca ultim scop al filozofiei cunoașterea Ideilor, revenirea la patria eternă înrudită cu sufletul omenesc, în care Ideile eterne rezidă. Dar atitudinea sufletului înapoiat la locul său originar nu era extaz, ci contemplație, iar cînd spunem contemplație înțelegem în același timp și distanța menținută între subiectul care contemplă și obiectul contemplat. În Plotin nu mai este vorba de contemplația Ideilor, dar de confundarea cu ele, de unificarea cu ele, un fel de asimilare a substanței

https://biblioteca-digitala.ro

proprii cu substanța unității divine. Iar această modificare a vechei teorii a contemplației reprezintă după unii din comentatorii lui Plotin o contribuție orientalistă, un factor de inspirație mistică orientală, așa cum va fi rămas în sufletul lui Plotin din călătoriile sale în Orient sau, în tot cazul, așa cum exista ca un îndemn în sufletul lui Plotin atunci cînd, înrolîndu-se în armatele lui Gordianus, el se arăta avid de a cunoaște vechile înțelepciuni ale Persiei și ale Indiei.

Estetica lui Plotin, așa cum este expusă în feluritele locuri ale eneadelor, dar mai cu seamă în cartea a șasea din prima eneadă, începe prin distincția dintre frumusețea sensibilă, adică frumusețea obiectelor, și frumusețea morală.

Despre cea dintîi varietate a frumosului, despre frumusețea obiectelor, el spune că este o frumusețe prin participare, pe cîtă vreme frumusețea morală, adică frumusețea faptelor, frumusețea virtuților, frumusețea științelor, este o frumusețe în sine.

Chiar din această simplă nomenclatură se poate presimți încotro va merge preferința lui Plotin și, în ierarhizarea acestor felurite varietăți ale frumosului, care dintre ele va ocupa planul celei dintîi prețuiri. Acest plan va fi ocupat, fără îndoială, după cum vom vedea și mai tîrziu, de către frumusețea morală.

Că frumusețea sensibilă este ea însăși o frumusețe prin participare la un principiu, altul decît lumea sensibilă, la un principiu spiritual, această stare de lucruri caută s-o dovedească Plotin prin următoarele trei argumente :

Mai întîi, o părere foarte răspîndită în vremea sa era că frumusețea constă în niște simple însușiri formale ale obiectului frumos, ca, de pildă, acordul sau simetria părților între ele și cu întregul ; cu alte cuvinte, încă din timpurile acestei antichități tîrzii întîlnim propoziția care va caracteriza în veacul trecut punctul de vedere al esteticei formaliste. Dacă însă acordul părților între ele și cu întregul ar fi rațiunea suficientă a frumuseții, atunci frumosul ne-ar apărea ca obiectul în care ar fi stabilit un acord între părțile care în ele însele ar putea fi și urîte. Am putea vorbi, de pildă, de frumusețea sufletului

https://biblioteca-digitala.ro

unui criminal sau al unui om pervers numai cu condiția ca elementele perverse și scelerate ale acestui suflet să se găsească între ele într-un bun acord, ceea ce însă ar alcătui o afirmație evident eronată.

Dar, dacă rațiunea frumuseții este de un caracter pur formal, atunci nu se explică cum putem vorbi de frumusețea unor însușiri simple, ca atunci cînd vorbim despre un sunet frumos, o culoare frumoasă, frumusețea luminii soarelui sau a focului. Aceste însușiri simple nu sînt combinări de elemente și, prin urmare, frumusețea în ele nu poate să rezulte din acordul părților care le compun. Evident, acest argument, în lumina analizei științifice moderne, este ceva mai slab, deoarece calitățile simple ele însele sînt în realitate produsul unui acord între părți, al unui acord de vibrații în razele luminii sau în sunete și din care se dezvoltă un efect total.

În sfîrșit, dacă rațiunea frumuseții sensibile ar rezulta din niște raporturi pur formale, atunci nu se explică împrejurarea care permite să acordăm calificativul de frumos atît unor obiecte sensibile, cît și unor manifestări ale vieții morale. Frumusețea obiectelor sensibile, prin urmare, se produce prin participare, și în felul acesta Plotin ajunge să stabilească caracterul de spiritualitate al frumuseții nu numai în manifestările faptelor morale, dar și în aspectele sale sensibile.

Cum se produce această frumusețe ? Prin intervenția Ideii, răspunde Plotin. Însușirile formale de unitate și acord sînt, fără îndoială, caracteristice pentru frumusețea obiectelor, decît că aceste însușiri nu sînt la rîndul lor decît produsul intervenției Ideii în lumea materială. Lumea materială, după natura ei, este o lume a multiplicității haotice, confuze. Cînd Ideea intervine în această lume materială — Ideea fiind unitară prin esența sa — introduce unitate în această multiplicitate, o unifică, și atunci sufletul recunoaște prezența unui principiu înrudit cu sine, prezența Ideii sau, cum o mai numește el, a formei interioare, care a unificat materialitatea haotică.

Vedeți că în acest punct se întrunește în mod foarte armonic, pe de o parte, vechiul motiv al reminiscenței platoniciene, atunci cînd explică nostalgia pe care sufletul o resimte în fața spectacolului frumuseții din senti-

https://biblioteca-digitala.ro

mentul înrudirii sale cu principiul unificator activ în materie. Pe lîngă motivul vechi al reminiscenței platoniciene întîlnim însă aci ideea imanenței ideii în materie, motiv prin excelență aristotelic. În acest punct, prin urmare, se declară sinteza platonico-aristotelică pe care estetica lui Platon reușește s-o realizeze.

Cum se situează arta în sistemul lui Plotin ? Ce va gîndi Plotin despre artă ? Vom întîlni la el vechea condamnare platoniciană a artei sau, dimpotrivă, vom întîlni aceeași înțelegere și prețuire înaltă a artei care a alcătuit unul dintre principalele merite ale contribuției lui Aristotel ?

Arta este prețuită într-un grad înalt de către Plotin, și motivul filozofic al acestei prețuiri stă tocmai în elementele aristotelice pe care el a izbutit să le asimileze în propria sa cugetare. Arta reprezintă un grad superior de unificare și realizare, este o etapă nouă în creațiune, nu este o simplă imitație, așa cum lucrurile erau înfățișate mai înainte de către Platon.

Aci însă e o inovație foarte interesantă, unul dintre caracterele de seamă ale esteticei lui Plotin. Factorul de unitate în estetica lui Aristoteles erau pentru cazul artei Ideile. Pentru cazul frumuseții sensibile, deși Aristotel nu se exprimă asupra acestui punct, noi trebuie să spunem că tot Ideile erau factorul de unitate.

Pentru Plotin, elementul de unificare nu este însă Ideea ca forță metafizică activînd în real, ci este sufletul artistului, ca un principiu spiritual, însă nu un principiu spiritual care ar depăși umanitatea, un principiu spiritual care ar ține de structura realității, ci este acel principiu spiritual care se confundă cu însuși sufletul artistului.

În această privință textul lui Plotin este cum nu se poate mai clar, cînd în cartea a opta, în eneada a cincea ne spune că „frumusețea provine de la formă, care din principiul creator trece în creatură, după cum în artă frumusețea trece din artist în opera sa". Prin urmare, energia care unifică materialul difuz al unei opere de artă este propriul suflet al artistului.

Consecința acestei ușoare modificări în tradiția esteticei antice este de o importanță foarte mare : artistul era considerat mai degrabă ca un element inferior al

https://biblioteca-digitala.ro

societății. Despre lumea artiștilor întîlnisem la Platon ceea ce aș numi concepția artizanatului. Artistul era pentru Platon un meseriaș de un grad ceva mai înalt, dar a cărui operă nu atingea în demnitate nicidecum pe aceea pe care o execută filozofii, politicii sau militarii.

Precizarea lui Plotin este una dintre primele ilustrații ale unei noi orientări a stimei și entuziasmului pentru artist, care răsfrînge din sufletul său marea lumină de idealitate care în cazul operei de artă unifică materialul ei difuz. Este un semn că vechea concepție a artizanatului artistic se găsește în declin și că ne aflăm la zorii unui entuziasm nou pentru ființa artistului.

Oricare ar fi prețuirea pe care Plotin o acordă artei și creatorului său, stima sa cea mai mare merge însă către frumusețea morală, nu către frumusețea sensibilă, și în această privință el ne reamintește exemplul acelui erou al virtuții și înțelepciunei antice, al lui Ulise, care a reușit să se desfacă de farmecele Circei sau ale lui Calipso pentru a urma căile virtuții. Exemplul este desigur invocat pentru a stimula în noi hotărîrea de a ne abate de la frumusețea sensibilă, a cărei frecventare poate să aibă urmări fatale pentru dezvoltarea și puritatea sufletului nostru, și pentru a ne îndruma către cealaltă frumusețe, care este mai prețioasă și care este mai adevărată, pentru că cea dintîi își extrage valoarea sa abia prin participarea la cea de a doua.

Aci o nouă cucerire importantă a esteticei lui Plotin. În estetică chiar astăzi domnește părerea că satisfacția estetică este o situație omenească universală, că, cu alte cuvinte, oricine poate simți vibrînd în el satisfacția estetică, că este suficient să ne găsim în fața obiectului estetic pentru ca situația estetică subiectivă să apară și că, în definitiv, această situație estetică are în ea un caracter necesar și universal.

Kant, care a sistematizat părerile cele mai răspîndite în materie de estetică, a formulat și acest punct. Iată însă că această părere atît de răspîndită nu este și părerea lui Plotin: nu toți oamenii, după Plotin, sînt în stare să perceapă frumusețea și să se bucure de ea. Pentru a percepe frumusețea și pentru a ne bucura de ea se pare că este nevoie de o anumită predispoziție este-

https://biblioteca-digitala.ro

tică, și pentru a întări acest lucru Plotin invocă exemplul celor care iubesc.

Sînt anumite aparențe frumoase ale corpului cari însă nu se impun în întreaga lor valoare ochilor indiferenți cari privesc acele aspecte, dar cari se impun numai ochilor cari privesc cu niște priviri inspirate de dragoste. După cum, prin urmare, în dragoste entuziasmul este condiția înțelegerei frumuseței tainice pe care obiectul îndrăgit o posedă, tot așa este nevoie, în mod general, de o stare de productivitate, de entuziasmul interior care să-ți facă privirea receptivă pentru spectacolul frumuseții, atît sensibile, cît și morale.

Mai cu seamă pentru spectacolul frumuseții morale această stare de productivitate lăuntrică, această stare de exaltare a tonusului etic trebuie să fie împinsă pînă la un anumit grad ; de aceea Plotin ne îndeamnă să ne perfectăm lăuntric, să educăm în noi simțul înalt etic pentru a putea deveni mai în urmă sensibili la frumusețea morală. Entuziasmul etic era la Platon o consecință a întîlnirii cu frumusețea, la Plotin este însă o condiție. Iată, prin urmare, o nouă contribuție pe care Plotin o aduce față de înaintașii săi.

În rezumat, Plotin dizolvă starea estetică într-o stare de entuziasm moral și, firește, această idee este prețioasă pentru că ne pune în fața fenomenului înrudirii profunde dintre estetică și etică. Este însă o idee care trebuia cel puțin parțial întrecută, căci după stabilirea acestei comunități științei îi rămîne încă să descopere ceea ce deosebește eticul de estetic.

Această dizolvare a stării estetice în starea de entuziasm nu este însă ideea cea mai de preț, deși rămîne ideea centrală a lui Plotin, pentru că această idee a fost reprezentată și în trecut, și anume a fost reprezentată cu strălucire incomparabilă de către Platon. În acest punct Plotin este într-adevăr un simplu tributar al esteticei platoniciene.

Contribuțiile originale ale lui Plotin trebuiesc căutate în altă parte, și anume, cum am făcut noi, în faptul de a fi realizat o sinteză platonico-aristoteliciană, în faptul de a fi pus în valoare intervenția artistului — și, prin

https://biblioteca-digitala.ro

urmare, de a fi orientat concepția estetică către o prețuire mai înaltă a creatorului de artă — și, în sfîrșit, în surprinderea fenomenului cu totul remarcabil al predispoziției estetice.

În dezvoltările pe care le-am consacrat esteticei lui Plotin, ați observat că un loc ceva mai restrîns, abia o simplă mențiune, am acordat ideii de formă, formă internă la Plotin, aceasta din pricină că conceptul de formă internă la Plotin a alcătuit obiectul unei analize într-una din ședințele de seminar. Ce este forma internă am reamintit și astăzi : este ideea considerată în funcțiunea ei unificatoare.

Această concepție de „formă internă" a avut o carieră dintre cele mai frumoase. Este una dintre noțiunile pe care, moștenind-o din antichitate, modernii au considerat-o mai atent și, într-adevăr, o vedem apărînd în feluritele momente ale istoriei doctrinelor de estetică și, cum împrejurarea ne va duce poate să amintim în cursul acestui an, o găsim și la sfîrșitul veacului al XVIII-lea într-unele din micile scrieri estetice ale lui Goethe, o găsim și în vremea noastră, ca idee centrală a unui sistem, sau mai degrabă a unei tentative de sistem estetic, cum este acela, interesant mai ales pentru intențiile sale, pe care l-a încercat Lippold în lucrarea sa *Baustèine zu einer Aesthetik der inneren Form* (prin urmare, *Pietre pentru construcția unei estetice a formei interne),* apărută în 1920, o culegere de studii pe care acest autor, un profesor german, un om înzestrat cu simț foarte fin al artei, le-a scris într-un interval de timp mai lung.

Ce este conceptul de formă internă al lui Goethe ? El este construit prin analogie cu conceptul central al filozofiei sale naturale. Acest concept central este conceptul de *„Urphänomen"*, prin urmare de fenomen originar și, în același timp, de fenomen primitiv și de fenomen tipic.

Traducerea cuvîntului de *„Urphänomen"* este dificilă : prin particula *ur* se exprimă și originea, fără îndoială, dar în cazul aplicației speciale pe care Goethe a dat-o acestei particule el nu vrea să desemneze numai originea, dar vrea să desemneze, în același timp, și imanența unui model în obiectele realității.

https://biblioteca-digitala.ro

Goethe pretindea că în lumea organică procesele sînt dirijate de anumite cauze finale. Explicațiilor mecaniciste, care începeau să izbîndească în vremea aceea în toate științele naturii, li se opune Goethe afirmînd cauze finale și întinzînd punctul de vedere al explicației finaliste asupra întregei naturi. Ei bine, cauza finală activă în plăsmuirile vieții este un model, pe care fenomenele vieții caută să-l realizeze în totalitatea lor și în fiecare dintre părțile lor componente.

De pildă, Goethe observă că în cazul părului aceeași formă pe care o găsim în silueta generală a acestui pom (forma ogivală) o regăsim și în forma fructului pe care acest pom îl poartă, și în forma frunzelor acestui pom. Dimpotrivă, mărul are o coroană de o altă formă, un fel de semicerc, și cam aceeași formă o regăsim în frunza mărului și forma fructului pe care mărul îl produce. Este ca și cum, prin urmare, un model, lucrînd ca o cauză finală în procesele vitale, ar determina aspectele naturii în totalitatea și detaliul lor.

Ei bine, arta, spune Goethe, respectă aceleași procedee ca natura. Chiar aseară am citit un foarte interesant capitol pe care, în această privință, îl scrie Siebeck în cartea sa despre Goethe — *Goethe als Denker* — capitolul relativ la unitatea procedeelor naturei și artei, descrise într-unele dintre scrierile sale teoretice.

Și în artă avem un fel de cauză finală, de entelehie, care determină și felul întregului, dar care determină, în același timp, și felul părților, o energie totală care menține opera ca totalitate și se manifestă în fiecare punct din această operă. Oricare dintre elementele operei de artă e greu de întreaga semnificație a totalului : este suficient să arăți un singur colț dintr-o pînză de Rembrandt ca să simți că toată forța rembrandtismului se pronunță în acel colț izolat al pînzei, energia totală a operei trăiește în fiecare dintre elementele sale.

Ei bine, această cauză finală care conduce și unitatea, și părțile este „forma internă" la Goethe.

Forma internă la Goethe este, prin urmare, *[Urphänomen*-ul].

Urphänomen-ul, fenomenul originar, în artă, este entelehia, care se manifestă deopotrivă în organismul ope-

https://biblioteca-digitala.ro

rei de artă considerat ca întreg, dar și în fiecare dintre elementele sale.

Aceeași idee platoniciană și goetheană apare mai tîrziu la Lippold în amintita încercare de sistem, rămasă din nefericire neisprăvită.

Ce este însă forma internă la Lippold ? Textele sale sînt oarecum difuze. Cartea sa cere interpretarea cuiva care să țină seamă de materialul culturii sale de filolog și de om trăit în atmosfera mai mult psihologică a timpului nostru.

Forma internă este pentru Lippold motivul tipic care călăuzește opera, este acel sîmbure embrionar față de care opera în varietatea elementelor sale nu reprezintă decît o multiplicată variație a acelei teme unice[1], profunde și originale, ceea ce numește el *„Urthema"*. Opera n-ar fi decît o reluare, o dezvoltare a acestei teme interne a operei.

Vedeți, reducînd fenomenul formei interioare la o astfel de formă tipică și originară, el întrebuințează, călăuzit desigur de elementele culturii sale de filolog, ideea de temă, de motiv, o idee care circulă în filologie, concepută în sensul larg de știință a literaturilor. Dar, pe lîngă acestea, influența psihologică se vădește în altă latură a concepției sale, și anume în faptul că această *„Urthema"* este la Lippold un fel de atitudine sufletească elementară și care apare la confruntarea cea mai primitivă a omului cu lumea.

Această temă profundă, tipică și originară poate să fie uneori un simplu motiv melodic : de pildă, s-a observat uneori că *Simfonia a cincea* a lui Beethoven se dezvoltă în toată varietatea ei luxuriantă de forme melodice prin acele trei-patru sunete cari răsună la începutul acestei simfonii. Wagner vorbea de un punct condensat și comprimat din care se dezvoltă tot materialul operei de artă. Este, cu alte cuvinte, în sufletul oricărui creator un sentiment fundamental, dar primitiv, de o bogăție virtuală infinită și din care se poate dezvolta întreaga masă a unei opere artistice. Acest fel de interpretare a formei interne reprezintă desigur contribuția psiholo-

[1] În textul de bază : antice (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

giei în înțelegerea pe care el o dă fenomenului. Am ținut să vă referez în cîteva cuvinte și despre cartea lui Lippold pentru că ea este menită să ne facă să înțelegem mai bine ceea ce este forma internă la Plotin, punînd-o în lumina atmosferei mai noi și oarecum mai familiare a psihologiei.

https://biblioteca-digitala.ro

SFÎNTUL AUGUSTIN

SOARTA ESTETICEI ÎN EVUL MEDIU

Am ajuns cu expunerea istoriei doctrinelor de estetică la sfîrșitul antichității. Ultimul dintre marii esteticiani ai antichității a fost Plotin, ale cărui idei în comparație cu Platon, dar și în contribuțiile lui originale, le-am analizat în prelegerea trecută.

Un elev al lui Plotin a fost filozoful Longin, căruia o tradiție, care nu este însă sigură, îi atribuie celebrul tratat *Despre sublim*. Cari sînt ideile acestui tratat, care este semnificația lui vom arăta mai tîrziu. Deocamdată ne mulțumim să spunem că Longin stabilește, uneori cu exemple împrumutate textelor sfinte ale creștinismului, că emoția sublimă se exprimă în modul cel mai potrivit într-un fel simplu sau naiv.

Această introducere trebuie să ajungă deocamdată; analiza aprofundată a tratatului lui Longin *Despre sublim* o vom face mai tîrziu, și anume cînd vom descrie care au fost tratatele principale ale esteticei clasicismului din veacul al XVII-lea, căci tratatul lui Longin, multă vreme necunoscut, abia atunci a fost relevat publicului, prin traducerea lui Boileau, și prin comentariile care însoțeau această traducere a jucat un rol covîrșitor în formarea idealului clasic.

Socotim că respectăm un punct de vedere mai real atunci cînd nu ne ținem strînși de ordinea cronologică a autorilor, ci de cronologia, mai autentică, a momentelor în cari o idee a ajuns maximul său de productivi-

https://biblioteca-digitala.ro

tate. Amînăm, prin urmare, discuția tratatului lui Longin pentru mai tîrziu.

Intrînd în evul mediu trebuie să spunem de la început că această epocă istorică, care a fost o epocă de vii preocupări filozofice, a trecut însă estetica printre[1] grijile ei cele mai moderate. Din ce pricină? Este un lucru pe care îl vom examina astăzi.

S-a spus că simpatia pentru un obiect al cercetării întărește și interesul pentru cercetarea respectivă. În momentul în care simpatia, entuziasmul pentru frumusețe, sentimente care intrau mai degrabă în compoziția spirituală antică, se atenuează, în același timp interesul teoretic pentru problema frumuseții scade și el în consecință. Estetică, mai mult în forma aplicativă a teoriilor de poetică și a teoriilor relative la detaliile construcției în arhitectură sau în muzică, se face destulă în evul mediu. Cu toate acestea, nu aici trebuie căutat aspectul cel mai caracteristic al cugetării medievale.

Cine vrea însă să capete o icoană despre multiplicitatea lucrurilor, cari uneori s-au spus fără originalitate în estetică, dar care totuși s-au spus în această epocă, poate să consulte cartea de erudiție migăloasă a lui Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (2 vol., 1924), o carte căreia îi lipsesc perspectivele sintetice, dar care poate aduce servicii însemnate, întrucît totalizează materialul difuz al esteticei în această epocă. Din acest punct de vedere studiată, cartea lui Borinski cuprinde înfățișarea elementelor moștenite din antichitate în timpul evului mediu, al Renașterii timpurii și al Renașterii culminante. Iar volumul al doilea, publicat abia după moartea autorului și după manuscrisele sale, conține înfățișarea aceleiași moșteniri în epoca barocului (cum numesc germanii epoca marilor monarhii europene), apoi în veacul al XVIII-lea, atît în Franța, cît și în Germania și în Englitera.

Consultînd această carte, puteți să obțineți cu ușurință impresia că evul mediu n-a cugetat original problemele de estetică, ci că a reluat mai degrabă punctul de vedere

[1] În textul de bază : prin (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

al antichității, al lui Platon, al lui Aristoteles și al lui Plotin, dar că, în tot cazul, problemele s-au pus adeseori.

Totuși, cercetînd aspectele pe care estetica le ia în timpul evului mediu, trebuie să reținem cel puțin două din ele : mai întîi, o seamă de elemente difuze, cari către sfîrșitul evului mediu anunță anumite categorii pe cari estetica de mai tîrziu le va folosi într-o altă formă. Dar și despre acestea vom vorbi mai tîrziu.

La începutul evului mediu găsim contribuții mai interesante, și anume contribuțiile Sf. Augustin. Despre ideile estetice ale Sf. Augustin urmează să ne ocupăm în prelegerea de astăzi.

Nici Sf. Augustin nu este un cugetător original în estetică ; și el este tributar în cea mai mare parte teoriilor antice. Ceea ce este interesant la el este dezbaterea, este conflictul între punctul de vedere al anticului, încă entuziast pentru obiectul esteticei, al frumuseții, și punctul de vedere al creștinului, așa cum el dorea mai curînd să se abată de la cultivarea acestor idealuri.

Texte interesînd estetica la Sf. Augustin se găsesc deopotrivă în unele pasagii din *Confesiunile* sale și în alte pasagii răspîndite pe lungi întinderi în scrierea sa *De civitate Dei (Despre cetatea lui Dumnezeu).*

Sf. Augustin a scris însă și un tratat de estetică, o carte afectată în mod special problemelor de estetică. Această scriere a conceput-o el în tinerețea sa, în epoca sa precreștină. Este tratatul care se numea *De pulchro et apto (Despre frumos și potrivit).* Acest tratat s-a pierdut, încît în momentul în care Sf. Augustin îl menționează el nici nu-și mai amintește cîte cărți cuprindea acest tratat. Vorbind de *De pulchro et apto,* Sf. Augustin spune : „duo aut tres libri", adică două sau trei cărți, fără să-și mai aducă aminte precis, atît de puțin îl interesau acum aceste preocupațiuni din tinerețe.

Ba chiar, în același pasagiu din *Confesiuni,* care se găsește în cartea IV-a, cap. 12—13, în care vorbește de cartea pierdută, el vede în pierderea acestui tratat din epoca sa păgînească realizarea unei voințe a lui Dumnezeu, căci, spune el, pe vremea aceea ignora adevărul că temeiul oricărei iubiri stă în Dumnezeu, socotea încă, precum socotesc păgînii, că acest temei poate fi căutat

https://biblioteca-digitala.ro

în frumusețea sensibilă și că desigur că Dumnezeu a vrut să dispară din viața sa urmele acestei profunde erori.

Ceea ce este interesant mai departe este însă că arta, care a alcătuit obiectul vestitei condamnări platoniciene și care era de atîtea ori condamnată în această epocă a începuturilor creștinismului, arta este mai degrabă iertată de această veche vinovăție atașată de reprezentarea ei.

Că mediul creștin era ostil artei o dovedesc atîtea pasagii, dintre care unele sînt consemnate și în cartea lui Borinski, încît nu este nevoie să insistăm prea mult asupra acestui punct.

Este suficient de amintit în această privință niște cuvinte ca acelea ale lui Tertulian, unul dintre cei mai mari părinți ai bisericei, în cartea sa *Despre spectacole,* în care scrie, între altele, că „Creatorul adevărului nu iubește falsul și că orice imaginație (poetică, se înțelege) este pentru El falsificare; acela în ochii căruia este blestemată orice ipocrizie nu poate numi bun pe cineva care-și preface și glasul, și sexul" (Tertulian se gîndește aci la obiceiul foarte răspîndit în teatrul antic ca rolurile feminine să fie interpretate de bărbați care se deghizau), prin urmare Dumnezeu nu poate socoti buni pe aceia care-și prefac „și glasul, și sexul, și vîrsta, și iubirea, și mînia, și suspinul, și lacrimile".

Citez cuvintele lui Tertulian pentru că ele reprezintă, într-o interesantă adaptare creștină, tocmai vechiul motiv al condamnării platoniciene a artei, condamnarea pronunțată adică în numele adevărului.

Dar am spus că arta condamnată de Platon cu atîtea secole înainte de Sf. Augustin, care a trăit de la 334 la 430, arta condamnată cu atîtea secole înainte de către Platon și condamnată atît de des de către gînditorii creștini găsește, dacă nu în toți, cel puțin în ochii Sf. Augustin grație și, dacă nu în toate, cel puțin într-una din scrierile sale.

Așa, de pildă, într-un interesant pasagiu din *Confesiuni* el găsește că ficțiunile pe care le înfățișează arta sînt inocente, deoarece acestea sînt niște ficțiuni care nu se dau drept adevăruri; cu mult mai primejdioase sînt

https://biblioteca-digitala.ro

însă acele ficțiuni ale credințelor greșite, cum sînt, de pildă, ficțiunile maniheilor (ai căror doctrinari erau în luptă aprigă cu Sf.Augustin), care se dau în același timp drept adevăruri ; iată niște inspirații primejdioase, pe cari creștinismul trebui să le respingă ; ficțiunea care nu se dă drept adevăr, aceea este însă inocentă.

În aceste observații din *Confesiuni* două lucruri sînt interesante : mai întîi o indulgență față de artă și poate o simpatie față de ea, care pune în lumină un sentiment antic pe care sufletul lui Augustin îl asimilase ; iar, pe de altă parte, ideea că arta nu e decît o ficțiune, care nu se dă drept adevăr, care păstrează conștiința de sine.

Este de menționat această idee pentru că ea face parte din primele antecedente ale curentului care va avea o epocă de adolescență în veacul al XVIII-lea, dar care va ajunge culmea cu gînditorii care reprezintă arta ca o iluzie conștientă de sine, precum Konrad Lange, Groos ș.a.

Dar comparate cu iluziile primejdioase cari pretind a fi adevărate sînt unele forme de artă împotriva cărora Sf. Augustin împărtășește severitatea generală. O astfel de formă specială de artă este teatrul, care este totdeauna condamnat de Sf. Augustin, pentru mai multe motive : mai întîi, pentru că înfățișează viața imorală. Sf. Augustin se gîndește aci că înfățișarea vieții este un exemplu primejdios și că, prin urmare, teatrul trebuie să atragă o severă condamnare, mai ales în formele reprezentațiilor religioase, ca unele cari amestecă nevinovăția cu minciuna și falsul. Ar trebui să înlăturăm, ne sfătuiește Sf. Augustin, contactul dintre aceste două lucruri : minciuna teatrului cu adevărul etern al credinței.

Este, prin urmare, acesta un motiv extras din sufletul omului plin de pietate. Acest lucru îl găsim și în timpurile mai noi, nu ca o idee moștenită, dar ca o consecință rezultată din funcționarea normală a unei anumite structuri sufletești. Din această structură pornește, de pildă, interdicția pe care o formulează Boileau în *Arta poetică* cu privire la miraculosul creștin, găsind acestei interdicții un motiv suficient în aceea că miraculosul creștin nu are o formă estetică, precum are miraculosul păgîn. Motivul psihologic mai adînc al acestei

https://biblioteca-digitala.ro

regule poetice trebuie căutat însă în repulsia pietății pentru amestecul sacrului cu profanul.

În sfîrșit, Sf. Augustin aduce condamnarea sa împotriva teatrului pentru că sfidează printr-o contemplație fără simpatie tragicul adevărat al vieții ; viața adevărată este mult mai tragică decît aceea reprezentată pe scenă. Luarea în deșert — ca să întrebuințez un cuvînt creștin — a vieții umane prin reprezentarea ei pe scenă în scopul plăcerei este un fel de ofensă adusă tragicului profund al vieții.

Este aci un motiv a cărui originalitate creștină o simțim mai bine, și în această privință este interesant de observat această adaptare a vechei condamnări platoniciene a artei și, prin urmare, și a teatrului la punctul de vedere specific creștin.

Însă contribuțiile Sf. Augustin în problemele estetice pot fi căutate și în altă parte. Interesantă este, de pildă, deosebirea pe care o face Sf. Augustin între forma externă și forma internă, despre care vorbise și Plotin. Într-un capitol din *De civitate Dei* Sf. Augustin observă astfel că una este forma adăugată exterior unei oarecare materii corporale, de pildă ca atunci cînd prin gestul meu obțin forma unui scaun sau a unui alt obiect material oarecare ; alta este forma care în mod interior și după măsura unei ființe vii și înzestrată cu conștiință este purtătoarea cauzelor cărora li se datorește aparența sa. Forma internă la Plotin, care este denumită cu același cuvînt ca la Sf. Augustin, devine curînd la filozofii medievali *forma substantialis*. Și iată că avem ocazia să constatăm punctul exact de trecere de la *forma esentialis*, prin Sf. Augustin, la *forma substantialis* medievală.

Dar o cercetare mai aprofundată dovedește că preocuparea estetică a Sf. Augustin a fost încă mai intensă. Ce este frumosul și ce este potrivitul, aptul ? Trebuie să spunem că noțiunea de *apt*, de potrivit, apăruse în estetică mai înainte, la un autor de importanță din antichitate, la Cicerone, care în scrierea sa *De oratore* definește noțiunea *apt* ca aceea care exprimă adaptarea, adecvarea unei părți la alta. Același este înțelesul pe care îl dă și Sf. Augustin noțiunei *apt*, pentru a o pune în contrast cu noțiunea *pulchrum* (frumos), care este adap-

https://biblioteca-digitala.ro

tarea nu a părților între ele, ci a părților la întreg. Frumusețea rezultă, prin urmare, din acea integrare totală a elementelor difuze ale materiei într-un întreg plan de economie în care fiecare element este adecvat nu numai vecinului său, dar totului din care face parte.

Aceasta este deosebirea interpretată din punctul de vedere al unei estetice formaliste, și aceasta este interpretarea la care sîntem autorizați de acele insuficiente pasagii din *Confesiuni* în care ni se amintește despre pierderea scrierii estetice din epoca tinereței sale rătăcitoare. Dar frumusețea concepută ca o adaptare profundă a părților la întreg are probabil la Sf. Augustin și o semnificație spirituală. Iar dacă ar fi așa lucrul n-ar fi nicidecum de mirare, întrucît și în antichitate, la Plotin, arta era semnul unei intervenții spirituale a ideii în materie.

În lumina acestei precizări, putem înțelege foarte bine observația lui Sf. Augustin dintr-una din epistolele sale, în care ne spune că valoarea frumosului este pur internă ; ea este în același timp invizibilă și și-a găsit realizarea sa cea mai de seamă în *Noul Testament*. În *Noul Testament* avem, așadar, adevărata frumusețe adevărata adaptare a elementelor disparate către centrul lor etern de viață și către marea unitate care cuprinde totul, Divinitatea.

Iată, prin urmare, cum vechiul spiritualism al esteticei păgîne revine la Sf. Augustin, într-o interesantă coloratură creștină.

Față de atîtea elemente pe cari Sf. Augustin le însumează din tradiția esteticei antice, mai trebuie observat încă unul, și anume de data aceasta un element neoplatonician. Într-adevăr, în *Cetatea lui Dumnezeu* Sf. Augustin observă că toate ființele, chiar și cele lipsite de viață și lipsite de rațiune, și că toate gradele de plăsmuire ale lumei, chiar cele mai de jos, precum ierburile, frunzele și florile, participă la o frumusețe inteligibilă și inefabilă. Întreaga creațiune este frumoasă pentru că în întreaga creațiune se exprimă principiul de spiritualitate al dumnezeirii. Frumusețea, prin urmare, este concepută în sensul neoplatonic al imanenței unui prin-

https://biblioteca-digitala.ro

cipiu activ în realitate, care pătrunde realitatea de întreaga sa forță și semnificație.

De altfel, înțelegerea estetică a lumii nu era posibilă decît din punctul de vedere al acestui panteism păgînesc. Numai cîtă vreme în mod explicit sau implicit admit propoziția că lumea întreagă este străbătută de o forță imanentă divină, numai atîta timp eu pot privi lumea cu ochiul esteticului.

Pentru că noi ne propunem să stabilim structuri morale, iată o împrejurare care ne poate interesa îndeosebi. Totdeauna estetismul, considerat atitudine estetică în fața vieții, se întîlnește în unitatea structurii morale a anumitor oameni cu o singură tendință religioasă, și anume cu aceea panteistă. Cînd însă tendința panteistă dispare, toată structura sufletească se modifică, și atunci dispare și interesul estetic cu care întîmpinăm viața, părăsim și punctul de vedere estetic în fața vieții. Acest proces trebuia neapărat să se întîmple în evul mediu.

Evul mediu, mai curînd sau mai tîrziu, trebuia să se pronunțe împotriva punctului de vedere panteist, pe care îl găsim totuși la Sf. Augustin și mai tîrziu la Sf. Francisc.

Ajungînd la o deplină originalitate, la o totală conștiință de sine, creștinismul va abandona poziția panteistă, va afirma poziția sa proprie, care este transcendentă : Dumnezeu va fi gîndit în acest moment superior și exterior creațiunii. Cînd panteismul va ceda în favoarea transcendentalismului creștin, este natural ca omenirea să renunțe la punctul de vedere al înțelegerii estetice, ceea ce se întîmplă cu plinătate după Sf. Augustin, care, prin urmare, în dezvoltarea cursului nostru, reprezintă mai degrabă acest moment foarte interesant, dramatic, al trecerii de la idealul păgîn la idealul creștin, ideal sub auspiciile căruia însă estetica se va închirci din ce în ce, pentru că, v-am spus, ceea ce susține interesul pentru o anumită ordine de cercetări este, desigur, entuziasmul pentru obiectul ei.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL GENIALITĂȚII ÎN ANTICHITATE

Mai înainte de a ne lua rămas bun de la antichitate este necesar să ne oprim în fața unei alte probleme ținînd de sfera preocupărilor estetice ale antichității, și anume de una care pînă acum ne-a oprit mai puțin.

Într-adevăr, estetica antichității noi am privit-o mai cu seamă din punctul de vedere a ceea ce obișnuit se numește estetica subiectivă și obiectivă. Estetica productivă a antichității, adică studierea ideilor relative la motivele cari lucrează în sufletul artistului, este un teren pe care l-am cercetat mai puțin, pentru că în realitate el a fost mai puțin reprezentat în antichitate.

Cu toate acestea, atunci cînd, expunînd estetica lui Plotin, eram aduși să observăm că puterea de unitate care lucrează în opera de artă — nu în frumosul natural — este pentru Plotin spiritualitatea artistului, sufletul artistului, eram aduși, în același timp, să observăm că aceasta ar însemna în cuprinsul esteticei antice o poziție nouă într-adevăr, semnele unui entuziasm, ale unei prețuiri pentru artist care în trecut fusese mai puțin resimțită.

Ce trebuie însă să credem despre soarta pe care a avut-o în antichitate conceptul genialității ? Care a fost în această privință poziția antichității ? Nu de mulți ani a apărut o carte foarte interesantă consacrată comparației conceptului de genialitate în antichitate și în Renaștere. Această carte în adevăr prețioasă este datorită

https://biblioteca-digitala.ro

unui autor austriac, Ed. Zilsel, și se numește *Die Entstehung des Geniebegriffes* (1926).

Teza lui Zilsel este că conceptul genialității a rămas în antichitate caduc, cu alte cuvinte că există acum abia germenul din care mai tîrziu trebuia să apară în toată plenitudinea sa noțiunea de geniu. Ce reprezentări încadrăm noi în cuvîntul de genialitate ? După Zilsel, următoarele : în geniu consîderăm mai întîi ființa capabilă să satisfacă nevoia noastră de admirație acordată unei persoane superioare, unei persoane care depășește nivelul omenesc, fie în ordinea fizică, fie în ordinea morală. Acest sentiment de admirație însă se orientează în cazul genialității de la conținutul operelor sale către acte. Acesta este un proces foarte interesant. Ceea ce admirăm în geniu nu sînt atît operele sale, cît puterea sa sufletească capabilă de a produce astfel de opere excepționale, extraordinare. Acesta este un proces pe care Zilsel îl numește „formalizare" *(Formalisierung)*.

Zilsel nu dezvoltă prea mult această idee foarte productivă, care alcătuiește o contribuție într-adevăr subtilă. Gîndiți-vă la situația modernă care constă în a admira așa-numitele genii nerealizate. Îmi aduc aminte că într-un pasagiu din interesantele amintiri ale lui Slavici despre Eminescu se face următoarea observație : Eminescu a scris pînă la 32—33 de ani ; ultimii șase ani de viață, în care a fost bolnav, el a fost incapabil de a produce. Opera sa, prin urmare, este opera unui tînăr, o operă care nu a dezvoltat toate posibilitățile înscrise în firea sa. Ceea ce urmează de aci este că dacă Eminescu ar fi trăit, dacă ar fi dus pînă la clipa ultimă posibilitățile sale, atunci operele sale ar fi fost cu timpul poate altele, cu mult mai puternice. Tendința aceasta de a desprinde energia sufletească creatoare de produsele sale, de a o considera în independență de ceea ce a produs, este unul din momentele cele mai caracteristice printre acelea pe cari le întîlnim în noțiunea noastră despre geniu, pentru că, în adevăr, încă o dată, cînd admirăm geniul, admirăm, mai mult decît operele sale, puterea sa sufletească, energia sa internă, după cum ne dovedește cazul entuziasmului modern pentru așa-numitele genii nerealizate.

https://biblioteca-digitala.ro

Această energie sufletească admirată în independența ei față de ceea ce a produs are mai multe atribute : ea este spontană, este irațională și este pasională. Toate aceste trei momente reapar în teoria sistematică a geniului la Kant. Dar, în același timp, toate aceste însușiri sînt înnăscute, și momentul este subliniat de asemeni de Kant. Aptitudinea genială — socotim noi — nu este deprinsă pe cale metodică, ci este înnăscută și, în același timp, este rară, nu numai față de însușirile omenești cele mai răspîndite în lume, dar și față de însușirile acelora cu cari geniul se poate întruni în aceeași clasă de preocupări. Geniul scriitoricesc, de pildă, reprezintă o excepție nu numai față de marea masă a neliteraților, dar chiar în cuprinsul clasei literaților el însemnează o însușire excepțională. Prin urmare, cele două atribute cu care completăm noțiunea geniului ar fi ineitatea și raritatea felului său de a fi.

În sfîrșit, altă reprezentare care intră în concepția noastră despre geniu este mai întîi aceea că geniul trăiește într-o lume care nu are posibilitatea întreagă de a-l înțelege și prețui, de aceea în raportul cu geniile masa mare a oamenilor face o figură rea. Privită în lumina genialității, omenirea este compusă din oameni cari n-au nici un fel de coardă capabilă să vibreze consonant cu aptitudinea de geniu, ceea ce are ca urmare imediată că soarta în mijlocul oamenilor este aceea a martirului. Motivul martirajului genialității este iarăși o idee aproape nedespărțită de reprezentarea noastră asupra ființei geniale. Iată, în adevăr, o analiză interesantă care epuizează toate sentimentele, ideile și tendințele pe care le gîndim laolaltă atunci cînd reflectăm la persoana genială. Din aceste însușiri însă numai cîteva au fost gîndite de antichitate, și încă și acelea într-un mod incomplet.

Nevoia de admirație pentru o personalitate puternică și excepțională incontestabil că exista în antichitate. Cultul eroilor era cultul cel mai răspîndit și cel mai popular în antichitate : o figură ca, de pildă, aceea a lui Ahile sau a lui Hercule a avut o mare valoare educativă pentru înălțarea și înnobilarea omului antic. Eroul este predecesorul geniului, spune cu drept cuvînt Zilsel.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce este interesant este că niciodată sentimentul acesta pe care antichitatea l-a încercat pentru erou n-a fost trăit și pentru artist, pentru poet, pentru filozof, pentru[1] ceea ce numim noi astăzi un om de geniu. Împrejurarea este remarcabilă pentru că în vremea modernă împrejurarea s-a petrecut de mai multe ori. Admirația pe care germanii o consacră lui Goethe sau francezii lui Victor Hugo amintește de aproape admirația acestor națiuni pentru eroii lor naționali. Funeraliile lui Victor Hugo au reamintit contemporanilor funeraliile pe care poporul francez le făcuse corpului lui Napoleon adus în Franța. Există, cu alte cuvinte, o asimilare interesantă între sentimentul pe care națiunea franceză l-a întreținut pentru geniul său literar și între acela consacrat eroului său național. Iată o împrejurare care lipsește în cultura antichității și la care filozoful trebuie să se oprească pentru a constata o diferență foarte sugestivă.

Mai departe, în ceea ce privește atributul irațional sau pasional al geniului, acesta este un element care în conceptul de genialitate a fost mai mult reprezentat la antici. În adevăr, întîlnim aci un punct în care vederile noastre coincid mai bine cu vederile antice. Gîndiți-vă la lucrul pe care l-am amintit în cursul acestor lecțiuni, gîndiți-vă la *daimonion*-ul lui Socrates, la acea făptură impersonală și plină de autoritate care vorbea lui Socrates în momentele de criză ale sale, sau gîndiți-vă la descrierea, în termeni interesanți și moderni, pe care Platon în unele scrieri ale sale, ca, de pildă, în dialogul *Ion,* o consacră fenomenului inspirației, ca un procedeu al spiritului deosebit de conștiința științifică. Este, într-adevăr, punctul în care concepția noastră despre geniu coincide cu concepția antichității. Aș putea să spun că este ceva mai mult, și anume că aci găsim motivul din care conceptul modern al genialității s-a dezvoltat.

Dacă ne întrebăm însă care a fost soarta celuilalt atribut al genialității, anume însușirea înnăscută, aci răspunsul cere dezvoltări mai largi. Despre o însușire înnăscută, despre o însușire naturală ca fenomen psihologic, anticii aveau, desigur, o idee. Așa, de pildă, în

[1] În textul de bază : cu poetul, cu filozoful, cu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

teoria pedagogică a sofiștilor, aceștia subliniau întotdeauna că există doi factori ai educației : mai întîi, înzestrarea naturală sau natura sau, cu termenul grecesc, *physis,* și, pe altă parte, exercițiul. Prin urmare, opera educatorului, după sofiști, trebuie să țină seama de aceste două elemente, de *physis,* de natură, de suma însușirilor înnăscute pe cari al doilea factor pedagogic, exercițiul, trebuie să le dezvolte.

În etica lui Aristotel, cu ocazia teoriei virtuților, se deosebește în același fel între natură *(physis)* și obișnuință *(ethos).* Calea virtuții urmează aceste două drumuri : virtutea o primim de la natură, însă trebuie s-o dezvoltăm prin obicei pentru a o transforma într-un principiu rațional. Prin urmare, și în psihologia aristoteliciană există reprezentarea unei înzestrări naturale.

Despre o înzestrare naturală vorbesc și stoicii, un Cleante, de pildă, atunci cînd stipulează că datoria înțeleptului este de a trăi conform naturii. Această natură însemnează însă două lucruri : înseamnă, mai întîi, planul general al naturii și, în același timp, particularitatea ta individuală. Distincția rămîne mai mult logică, pentru că după filozofia lor generală, invitîndu-te să trăiești conform naturii din tine și felului tău înnăscut de a fi, stoicii te invită, în același timp, să intri în armonia cosmică, să te integrezi în armonia generală. În adevăr, felul tău particular de a fi era pe de o parte realizarea naturii în tine ca întreg, iar pe de altă parte era semnul locului pe care prevederea divină ți-l hotărăște în armonia întregului cosmic. Încît deosebirea aceasta între natură ca particularitate individuală și natură ca plan general al creațiunii are la stoici mai mult un interes logic, nu este chiar o deosebire psihologică, care ar fi instructivă și pentru problema pe care o urmărim aci.

Mai interesantă este ideea naturii în noi la Cicerone, atunci cînd observă că virtuțile sînt de două feluri, și anume : virtuți generale omenești și virtuți particulare, cari îți aparțin numai ție, ceea ce cu un cuvînt pe care trebuie să-l reținem numește Cicerone *ingenium.* Față de virtuțile cardinale, stabilite mai dinainte de Platon și cari sînt înțelepciunea, măsura, vitejia și dreptatea,

https://biblioteca-digitala.ro

Cicerone afirmă și existența unor virtuți personale, înglobate sub numele de *ingenium*. Cînd este însă vorba să amănunțească acest *ingenium*, Cicerone, care este un cititor, un popularizator de știință, nu găsește să amintească alte însușiri decît memoria și ușurința de a învăța. Ingeniul ciceronian, înzestrarea personală, s-ar reduce astfel la aceste două note.

Contribuția ciceroniană devine mai interesantă atunci cînd, trecînd la partea normativă a eticei, el observă că omul are două roluri de îndeplinit pe acest pămînt: unul general rațional, iar altul particular și, în definitiv, irațional. Această idee, care nu putuse fi dezvoltată de stoici, se dezvoltă la Cicerone, care ne arată, pe lîngă îndatorirea de a urma calea virtuților generale, îndatorirea de a urma calea virtuților proprii, a diferenței personale, aceea pe care natura a prevăzut-o numai pentru noi.

Însă ideea aceasta de însușire înnăscută, deși a dat loc la unele consecințe etice, nu s-a dezvoltat niciodată în forma unui atribut al genialității. Cu o singură excepție, cu excepția acelui Longin, ipoteticul autor al tratatului *Despre sublim*, care a fost un elev al lui Plotin.

Într-adevăr, după Plotin, după cum aminteam și la începutul acestei lecțiuni, răspunzător de frumoasa unitate, de frumoasa armonie a operei de artă este sufletul artistului. La Plotin exista, prin urmare, această orientare a atenției către ființa artistului, ceea ce noi recunoscusem ca o inovație în obicinuitele idei de estetică ale antichității.

Tot astfel în tratatul *Despre sublim* al lui Longin este invocată însușirea deosebită a anumitor suflete ca răspunzătoare de ceea ce alcătuiește obiectul cercetării sale, și anume stilul sublim. Sublimitatea stilului, prin urmare, rezultă din marea personalitate a autorului. Regule poetice dă cîteva Longin în tratatul său, dar ceea ce hotărăște în ultima instanță dacă stilul poate să ajungă la sublimitate sau nu este măreția personalității autorului. Această măreție, care este înnăscută în anumiți artiști, ar consta după propria sa expresiune din „înclinația fericită în găsirea unor mari cugetări și din pasiunea violentă a entuziasmului".

https://biblioteca-digitala.ro

Poate singura dată, după cum ne este nouă cunoscută literatura antichității, creațiunea literară este pusă în legătură cu un fel pasional înnăscut și de valoare excepțională. De cele mai multe ori însă acea slabă înmugurire pe care o reprezintă descoperirea faptului așa-numitei predispoziții înnăscute rămîne o simplă înmugurire care nu poartă fruct, care nu se dezvoltă mai departe.

Iată, în tot cazul, cîteva din elementele cari, deși nu se dezvoltă, sînt totuși prezente în antichitate. Le repet: este, pe de o parte, nevoia de admirație pentru anumite ființe superioare, după cum o dovedește cultul eroilor, adevărații predecesori ai geniilor, este, pe de altă parte, ideea — aceea mai dezvoltată, mai conștientă de sine — a procedeelor spontane, irațională și pasionale ale sufletului în creațiunea artistică, este ideea, rămasă nedezvoltată, a naturii.

Analiza devine mai interesantă mai departe dacă urmărim să stabilim care sînt elementele care lipsesc din sfera de reprezentare a anticilor în legătură cu artiștii de geniu. Așa, de pildă, deși anticii aveau ideea aptitudinelor naturale cu care cineva poate fi înzestrat, deși uneori această însușire era considerată, în același timp, ca o înzestrare de cea mai mare valoare, niciodată nu s-a amintit superioritatea însușirei geniale, niciodată vreunul din autorii care au vorbit despre sine sau despre personalitățile geniale ale antichității, niciodată ei n-au vorbit și despre raritatea acestei însușiri. În *Republica* sa este adevărat că Platon se referă o dată la numărul mic al filozofilor față de banausi, care înseamnă oamenii care trăiesc pentru cîștig și pe care el îi considera cu dispreț. Ceea ce ar fi fost însă modern și în adevăr surprinzător în antichitate ar fi fost dacă Platon ar fi observat că există filozofi de duzină și numai cîțiva geniali. Dar această precizare, pe care un modern n-ar fi scăpat-o din vedere, nu există la Platon. Neexistînd acest sentiment relativ la raritatea excepțională a însușirii geniale, nu există nici reprezentarea corelativă cu aceasta, și anume reprezentarea filistinului, adică a omului înzestrat cu cecitate pentru ceea ce alcătuiește distincția genială.

https://biblioteca-digitala.ro

Anticii aveau sentimentul disprețului pentru vulg: „Odi profanum vulgus", spune Horațiu. Acest sentiment de dispreț pentru vulg era foarte răspîndit în antichitate. Cu toate acestea, din acest sentiment de dispreț pentru vulg n-a derivat niciodată sentimentul, care rămîne, prin urmare, numai modern, [al] disprețul [lui] pentru filistinul „cultural", cum îl numește Nietzsche, adică pentru burghezul de condiție obișnuită, incapabil să simpatizeze cu ceea ce alcătuiește distincția genială. Iată, prin urmare, încă o constatare pe care o socotesc foarte interesantă.

În sfîrșit, sentimentul pentru aptitudinea genială nu este abătut în antichitate de la conținut către act, nu există niciodată în scrierile antichității acea căldură sufletească pentru însușirea genială independentă de operele pe care le-ar fi produs. Căldura pe care o întreținem noi, modernii, pentru așa-numitul geniu nerealizat rămîne cu totul străină antichității, și îi rămîne străină pentru că antichitatea nu admiră decît împlinitul, sfîrșitul, pe cîtă vreme modernii se îndreptează adeseori către ceea ce este nedefinit și în desfășurare. De aci decurge incapacitatea anticului de a distinge între actul și opera aptitudinii geniale.

În sfîrșit, o ultimă trăsătură care lipsește în antichitate este mitul geniului martir. În toată literatura antică nu se înregistrează nici un fel de plîngere pentru soarta pe care un geniu al omenirii ar fi avut-o. Chiar cînd Platon reface procesul lui Socrates, nu se aude niciodată strigătul de revoltă pentru acel bărbat care a întrunit puterea genialității celei mai înalte cu o soartă în adevăr nefericită.

Mitul geniului martir nu exista în antichitate poate pentru că antichitatea era lipsită de reprezentarea cu care asimilăm noi pe geniul martir, și anume de reprezentarea lui Isus Christos.

Față de toate aceste constatări se pune însă întrebarea: care a fost cauza răspunzătoare de această caducitate în care noțiunea antică de geniu a rămas? De ce noțiunea de geniu în antichitate nu s-a putut dezvolta pînă la limitele pe care le-a ajuns la moderni?

https://biblioteca-digitala.ro

Prima cauză pentru care conceptul de genialitate nu s-a putut dezvolta la antici este că activitatea artelor rămînea în ultima esență pentru ei o activitate inferioară, banausică.

Mai sînt însă și alte cauze. Artistul antic trăia în funcțiune de un public restrîns și special, un public de rentieri, de mecenați, după cum se spune după numele unui astfel de proteguitor al literelor, imortalizat de Horațiu în scrierile sale. Și atunci, trăind în funcțiune de acest public special, el nu putea să construiască portretul filistinului. Există un alt portret în literatura antică, al persoanei care nu este capabilă să ajungă rangul și calitatea mecenatului. Dar portretul filistinului, al insului fără înțelegere pentru distincția genială, acest portret lipsește tocmai din pricină că artistul nu avea de-a face cu un public divers, a cărui satiră el o putea face fără ca cineva să se simtă vizat.

Dar lipsa unui public întins însemna, în același timp, și lipsa concurenței, un factor economic care se pare că a avut o mare influență în dezvoltarea modernă a noțiunei de geniu. Artistul antic nu concura cu vreunul din colegii săi și din această pricină el nu avea nevoie să accentueze prea tare raritatea excepțională a însușirii geniale proprii, după cum o fac modernii. Din aceeași pricină, neavînd nevoie să trezească o sugestie de masă, prin care să sprijine opera sa, anticii n-aveau nevoie de mitul geniului martir.

Iată o serie de precizări interesante, care în adevăr pot contribui la explicația faptului că noțiunea de geniu nu s-a dezvoltat în antichitate pînă la limitele pe cari acest concept le-a atins în timpul nostru.

Conceptul de geniu ar fi, prin urmare, adaugă Zilsel, un rezultat modern, care a decurs din invenția tiparului și din acea difuziune imensă a cărții care rezultă din ea, din crearea unui public burghez și numeros față de care artistul trebuie să susție o aprigă luptă de concurență, în care arma cea mai puternică este tocmai concepția de genialitate pe care el vrea să o impună despre sine.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă a ajunge însă la genialitate în sens modern, există o altă etapă, există etapa Renașterii, și de aceea socotesc că este o problemă interesantă să vedem ce a devenit concepția de geniu în Renaștere. Lucrul este cu atît mai interesant cu cît în legătură cu această problemă noi vom găsi prilejul trecerii de la estetica antichității la estetica Renașterei, despre care urmează acum să ne ocupăm.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL GENIALITĂȚII ÎN RENAȘTERE

În prelegerea trecută, înainte de a ne despărți cu totul de lucrările consacrate esteticei în antichitate, ne-am întrebat care a fost soarta noțiunei de geniu în această epocă, și ne-am pus această întrebare cu intenția de a completa și prin examinarea esteticei productive considerațiile care mai înainte se îndreptaseră în mod exclusiv către estetica subiectivă și estetica obiectivă.

Pentru primirea acestui răspuns ne-am condus de cercetările noi, foarte interesante, ale lui Edgar Zilsel. În această ordine de idei, am arătat cum cîteva din trăsăturile care intră în conținutul noțiunei moderne de geniu se găsesc și în antichitate. Așa, de pildă, ideea iraționalității procedeelor de care geniul se servește apare în conceptul „demoniei" socratice sau în acela al inspirației entuziaste, așa cum o descrie Platon în *Ion*. Apoi aptitudinea naturală înnăscută pe care o gîndim în noțiunea de geniu a fost obiectul unei distincții făcute de sofiști, apoi de Aristoteles și, în sfîrșit, de stoici.

Dar pe lîngă aceste trăsături prezente, dar nedezvoltate, constatăm lipsa foarte interesantă a unora din trăsăturile pe cari noi, modernii, le gîndim în toate împrejurările atunci cînd cugetăm la geniu. Așa, de pildă, niciodată nu este reprezentată raritatea însușirii geniale și nu există în cercul de reprezentări antice nici mitul geniului martir, necum al filistinului, al omului de duzină menit să îngreuneze trecerea pe pămînt a geniului.

https://biblioteca-digitala.ro

Întrebîndu-ne cari sînt cauzele faptului că conceptul de geniu nu s-a dezvoltat pînă la limitele la care a fost dus în vremurile noastre, eram aduși să constatăm, împreună cu Zilsel, mai întîi că artiștii antici, fiind dependenți de mecenați, nu aveau ocaziunea să dezvolte portretul filistinului, pentru că nu se găseau în posibilitatea de a exercita o satiră în care vreunul din membrii publicului lor să se [1] simtă vizat.

Dar, în același timp, fiind dependenți de un public de mecenați, nu există nici împrejurarea acelei concurențe de viață pe care a adus-o difuzarea largă a culturii, a cărții, concurență în care artiștii se folosesc de ideea de geniu pe care vor să o impună despre sine ca de o adevărată armă de luptă.

Cu această dezvoltare ajunsesem la sfîrșitul antichității, și întrebarea care rămăsese în suspensie și căreia ne propusesem să-i răspundem în prelegerea de astăzi era să vedem, împreună cu Zilsel, ce a devenit conceptia de geniu în Renaștere, în felul acesta de a ne lua rămas bun de la antichitate și a trece la altă epocă însemnată în istoria doctrinelor de estetică, deoarece epoca intermediară, evul mediu, pentru motivele pe cari le-am expus acum două săptămîni, nu a adus contribuții interesante în ordinea de probleme al căror istoric îl urmărim noi aici.

Se cunoaște dependența culturală în care Renașterea a trăit față de idealurile antichității. A-ți împlini datoria ta culturală a fost multă vreme pentru oamenii Renașterii a semăna cît mai mult cu marile ilustrații ale antichității. Din această stare de lucruri în sufletul omului Renașterii apare un ideal nou, o nouă normă călăuzitoare, și anume ideea de glorie.

Dorința de glorie, care multă vreme nu este decît dorința de asemănare cu oamenii iluștri ai antichității, este mult timp idealul care călăuzește pe oamenii Renașterii, iar acest ideal se găsește într-un contrast foarte izbitor cu idealul care călăuzea pe oameni în evul mediu, și anume cu idealul umilinței. Față de umilința medievală, Renașterea accentuează această valoare nouă, a gloriei.

[1] În textul de bază: publicului său să nu se (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Trecerea de la umilință la glorie este un fenomen corelativ cu întreaga smulgere a omului Renașterii din formele de viață colective și autoritative ale evului mediu.

Dar o dată cu afirmarea gloriei ca un bun pe care sufletul omenesc trebuie să-l urmărească mai ales, sentimentul de sine al personalității se intensifică, și iată un prim moment care favorizează expansiunea, creșterea ideii de geniu în Renaștere, pentru că, fără îndoială, în sentimentul de sine pe care îl atribuim noi geniului, sau pe care geniul îl resimte de fapt, intră ca un element component și această puternică conștiință de sine.

Admirația pentru oamenii mari, din care iarăși în vremea Renașterii ideea de geniu se hrănește, se manifestă într-o seamă de scrieri foarte interesante ale Renașterii, constituite ca un fel de genuri literare, și anume mai întîi colecțiile de biografii, așa cum antichitatea dăduse exemplul prin unele colecții de biografii, ca aceea renumită a lui Plutarh, dar și alte[1] genuri literare cari se bazează pe ficțiunea convorbirii persoanelor ilustre ale istoriei întrunite într-un loc care aparține lumii de dincolo. Ficțiunea reunirii oamenilor celebri altădată în Empireu alcătuiește un cadru al unui anumit gen literar foarte dezvoltat în Renaștere și care pentru noi este interesant pentru că este expresiunea acelui entuziasm, a acelui[2] interes deosebit pentru oamenii de seamă, un interes din care concepția nouă despre geniu se va alimenta de asemeni.

Curînd însă apare o nouă împrejurare care își va da și ea contribuția ei în sensul acestei dezvoltări a ideii de geniu, și anume, știința, abătîndu-se de la comentarea textelor, în care evul mediu văzuse singura sarcină posibilă a științei, începe să consulte natura și încearcă a descoperi legile ei pentru a ajunge la aplicații tehnice. O pleiadă puternică de inventatori, cum istoria nu mai cunoscuse în trecut, începe să apară, iar pe lîngă acești inventatori o seamă de alți bărbați înarmați cu curaj și cu pasiune pentru noutate încep să străbată mările pla-

[1] În textul de bază : și din alte (n. ed.).
[2] În textul de bază : acestui (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

netei noastre, pentru a descoperi țări și civilizații cari mai înainte nu erau nici măcar bănuite.

Pe lîngă inventatori avem, așadar, pleiada descoperitorilor, pentru cari se înflăcărează entuziasmul în sufletul oamenilor din Renaștere. Aceasta începe să se dovedească a fi contribuția cea mai de seamă a unei personalități mari, de a putea găsi lucruri noi în natură sau de a da aplicațiuni noi unor lucruri care fuseseră cunoscute mai dinainte.

Că oamenii Renașterii au simțit vibrînd în sufletul lor, în mod general, entuziasmul pentru noutate, pentru faptele inventatorilor și descoperitorilor, ne dovedesc o serie de documente adunate cu dibăcie de către Zilsel, printre care este scrierea cosmografului Petrus Martyr către Pomponius Letto, de la 1494, în care Petrus Martyr își amintește cum, citind împreună descrierea călătoriei lui Columb, au vărsat lacrimi de bucurie, adăugînd reflecția, iarăși foarte interesantă pentru noi, că pentru niște înalte ingenii, pentru niște minți sublime, cum sînt bărbații de știință, nu există o hrană mai dulce decît astfel de vești. Iată, prin urmare, răspunsul la însuși izvorul din care curge entuziasmul dramatic pentru noul ideal al descoperirilor, ideal care începe să vibreze în sufletul oamenilor de cultură, un sentiment din care entuziasmul pentru geniu se va hrăni.

Este adevărat că nici Renașterea n-a cunoscut acea teribilă concurență de viață care, după părerea lui Zilsel, alcătuiește unul din mobilele moderne ale importanței pe care ideea de geniu a căpătat-o pentru noi. Lipsa acestei concurențe a făcut inutilă în vremea Renașterii crearea acelei sugestii de masă pe care noi o suportăm în reprezentarea pe care o avem despre omul de geniu.

Artistul Renașterii se aseamănă în această privință încă cu artistul antichității, pentru că el este încă dependent de un public de mecenați. De data aceasta mecenații sînt principii, papii sau marii financiari ai timpului.

Dar în lipsa concurenței extinse pînă la proporția modernă soarta scriitorilor și a artiștilor timpului nu este mai puțin îngreunată de o altă împrejurare, care, prin răspîndirea ei mare, a luat proporțiile unui interesant fenomen istoric : este intriga între artiști și intriga

https://biblioteca-digitala.ro

între învățați, care este un motiv foarte frecvent în istoria artelor și științelor în vremea Renașterii. Artiștii s-au plîns adeseaori în Renaștere de soarta grea care li se face de către colegii lor. În această privință sînt sugestive mărturisirile pe care Benvenuto Cellini le face în cartea sa de memorii. Alteori, cînd artiștii nu s-au plîns ei înșiși, au lăsat totuși unele documente cari arată această îngreunare a soartei lor, cum trebuie să judecăm, de pildă, consecințele pe cari le-a suferit Michelangelo de la intrigele pe cari le urzea împotriva lui un alt mare artist al timpului, renumitul arhitect Bramante.

Ceea ce este interesant este că intriga, un fapt care începe să se întrețească adînc în biografia artistului din această vreme, înseamnă, în același timp, germenul care dezvoltă un prim rudiment al mitului despre geniul martir. Așa, de pildă, atunci cînd Petrarca învinuiește Florența de a-l fi lăsat pe Dante să sufere destinul său de sărăcie, de boală, de exil, în vreme ce atîția oameni nu numai de o valoare mai mică, dar de o valoare negativă, atîția aventurieri răi și lași se bucurau de onorurile acestei lumi. Pentru întîia oară vedem formulîndu-se aci mitul geniului martir, element implicat în concepția modernă despre geniu.

Ba chiar, în această privință, un scriitor foarte semnificativ pentru epoca Renașterii, și anume arhitectul florentin din veacul al XV-lea Leon Battista Alberti făcea odată, într-o operă de tinerețe pe care o consacrase problemei despre avantajele și dezavantajele științei, un fel de statistică, care nu are o valoare științifică, dar care nu este mai puțin semnificativă, despre noul sentiment care se formează despre geniu.

Alberti spune că dintr-o mie de oameni numai trei sute ajung la vîrsta de patruzeci de ani. Din acești trei sute numai o sută scapă de feluritele nenorociri cari sînt legate cu războaiele, cu bolile, cu ciuma, cu sărăcia. Dintre acești o sută care reușesc să întreacă aceste toate obstacole numai zece au un spirit ascuțit și o memorie excepțională. (Un spirit ascuțit și o memorie excepțională ar fi, prin urmare, însușirile cari disting mințile geniale. Este foarte interesant că și în Renaștere, ca și la Cicerone, în compoziția noțiunei de ingeniu găsim

https://biblioteca-digitala.ro

însușirea memoriei ca o însușire eminentă a minții superioare. Pentru timpul nostru memoria își pierde mult din valoarea ei ; noi nu mai definim superioritatea spiritului prin această însușire, pe cîtă vreme la umaniști, la cari știința era în mare parte înmagazinare de cunoștințe în legătură cu antichitatea, memoria putea fi privită ca o însușire cu totul remarcabilă.) Prin urmare, din acei o sută numai zece au memorie excepțională și spirit ascuțit. Iar din cei zece numai trei ajung la izbîndă în viață, înțelegînd prin izbîndă glorie, *fama*, cum se spunea în literatura timpului, și desigur considerație socială și avere. Așadar, după Alberti, din o sută numai trei ajung la țintă, în timp ce un mizerabil, un mincinos, cu o valoare mult mai mică poate să ajungă la o glorie cu mult mai mare, iar la satisfacția de bani, la răsplata materială, dintre literați, dintre oamenii instruiți, nu ajung, spune Alberti, decît abia trei categorii, și anume : advocații, magistrații și doctorii, pe cîtă vreme ceilalți trebuie să moară în sărăcie.

Vedeți, documentul este dintre cele mai interesante, dar este foarte semnificativ cum totuși Alberti socotește că la fiecare o mie de oameni se găsesc zece genii și cum din aceste zece genii ajung totuși la izbîndă trei. Se poate spune că Alberti trebuie să fi fost generos cu atribuirea rangului și demnității de geniu ; noi, modernii, sîntem cu mult mai zgîrciți atunci cînd este vorba de a clasifica pe cineva drept geniu. Și această zgîrcenie a noastră nu este decît relativă cu concepția noastră despre geniu, așa cum accentuam cu putere într-însa însușirea rarității excepționale.

Dar ideii de geniu martir, care vedem că se degajă din toate aceste considerații, se consacră mai multe scrieri ; ea este un motiv foarte răspîndit în literatura Renașterii. O întîlnim, de exemplu, la celebrul Pico della Mirandola, care deplînge pe cei cari își consacră vremea științelor, pentru că ei nu bănuiesc în ce chip mizerabil vor avea să-și sfîrșească viața. „Ce luptă — strigă odată Pico della Mirandola — nu vor avea de dat literații pentru a rezista dușmăniei provenite din partea celor învățați și din partea celor neînvățați", prin urmare iarăși

https://biblioteca-digitala.ro

motivul intrigei ca un element care turbură soarta geniului.

În sfîrșit, în aceeași ordine de idei, interesantă este noțiunea de *casi* (plural de la *casus*), care în latina Renașterii înseamnă „schimbările soartei". Soarta [e] schimbătoare, roata soartei se învîrtește puternic pentru oamenii de geniu, aruncîndu-i cînd sus, cînd jos. Dar ideea aceasta a roții destinului este un motiv foarte răspîndit în literatura Renașterii. Cine ar vrea să-l adîncească poate în această privință să citească o lucrare foarte interesantă pe care a consacrat-o problemei dl. Ramiro Ortiz, profesorul de literatură italiană la facultatea noastră, în cartea sa *Fortuna labillis* (1927), o lucrare în care motivul este urmărit începînd din antichitate, prin evul mediu, prin literatura Renașterii, în care se va găsi ambianța în care tema lui *casi* se plasează. În sfîrșit, motivul este urmărit și în anumite momente ale literaturii moderne și nu numai în literatura Occidentului, dar și în literatura noastră. Așa, de pildă, aci avem cadrul în care se inserează interesanta poemă a lui Miron Costin *Viața lumii*.

Am spus că Renașterea trăiește din punct de vedere cultural dependentă de antichitate, iar problema creațiunei culturale în știință și în artă este multă vreme pentru Renaștere problema celei mai bune imitații a anticilor.

Dar alături de idealul perfectei imitații a anticilor apare în Renaștere un nou ideal, care mai dă iarăși o importantă contribuție în formarea noțiunei de geniu: idealul noutății. În această privință, este interesant de amintit inițiativa unui celebru autor de „poetică" din Renaștere, a lui Scaliger, a cărui poetică apare la 1561.

Ei bine, pe cîtă vreme în tratatele anterioare de poetică accentul cădea pe formularea de reguli, de care artistul trebuia să asculte pentru ca opera să fie cît mai desăvîrșită, Scaliger accentuează, dimpotrivă, norma noutății. Un poet este mare[1], după Scaliger, nu în măsura în care el reușește să aplice mai bine vechile reguli poetice ale lui Aristotel sau acelea pe cari le-ar extrage din studiul capodoperelor literare ale antichității, ci în mă-

[1] În textul de bază: este cu atît mai mare (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

sura în care el va fi original, în care va da o expresie proprie felului său de a fi. Așadar, după Scaliger, nu imitația cea mai bună, ci noutatea cea mai mare, originalitatea cea mai puternică, este criteriul după care trebuie judecată valoarea operelor poetice.

Aceeași idee o întîlnim la un alt spirit distins al Renașterii, anume la Aretino, în scrierea sa în care se închipuie executînd în vis o călătorie pe înălțimile Parnasului pentru a întîlni acolo tocmai pe unele din acele spirite alese pe care Renașterea le admira mai mult.

În mod foarte semnificativ, Aretino spune odată că adevărații imitatori ai lui Petrarca și Boccaccio nu sînt aceia care le fură versurile, ci aceia care reușesc să exprime lucruri proprii cu grația care altădată a fost a lui Petrarca și a lui Boccaccio. A imita pe acești artiști nu înseamnă a-i copia, ci înseamnă a face din nou viu și operant vechiul lor spirit.

Dar acest interes pentru noutate nu este afirmat numai în cazul creațiunei literare, el este afirmat și în cazul creațiunei științifice. De pe acum o mulțime de veleități încep să se ridice împotriva servilității filozofice a evului mediu față de Aristotel, așa, de pildă, la un Telesio. Iar aceste glasuri cari se ridică anunțau de pe atunci marile inițiative cari vor deveni fructuoase mai tîrziu: în Anglia, inițiativa lui Bacon de Verulam și în Franța inițiativa lui Descartes.

Prin urmare, față de dependența umaniștilor față de modelele antice, față de îngrădirea medievală, de statismul medieval, un spirit nou pătrunde în știința și în artele timpului. Natura începe să fie propusă în același timp ca ideal și ca mijloc, și nu numai în artă, ci și în filozofie. Această natură ca mijloc capătă numele de *ingeniu*, un cuvînt pe care oamenii Renașterii îl luau din antichitate, pentru că despre ingeniu *(ingenium)*, ca un mănunchi de însușiri înnăscute, vorbise și Cicerone. Recursul la ingeniu, nu la metodă, la regulă, ca un mijloc mai operant în știință și în artă, l-am văzut apărînd și la Telesio, și la Scaliger, și la Aretino. Și el, după cum v-am spus, anunța de pe atunci ideea cercetării personale, pe care Descartes o hipostaziază în forma unei prime condiții fundamentale a procesului cercetării în filozofie.

https://biblioteca-digitala.ro

Interesant însă este de văzut ce noi caracteristice intră în conținutul noțiunei de „ingeniu". În această privință, Zilsel distinge o seamă de elemente **raționale, ca,** de pildă, inteligența și memoria — memoria este întotdeauna amintită atunci cînd este vorba de analizat ce se cuprinde în noțiunea de spirit deosebit — în sfîrșit inventabilitatea și, în cele din urmă, putința unei înțelegeri mai ascuțite, ceea ce cu un singur cuvînt se numea *capacită.*

Mai interesantă este însă analiza ingeniului în Renaștere cînd considerăm elementele iraționale care intră în compoziția lui. Așa, de pildă, pentru întîia oară se accentuează ca un fel de a fi al geniului dezordinea temperamentului. Acesta este un accent foarte modern, romantic. Astfel, Cardanus observă o dată că pictorii sînt nestatornici, înzestrați cu niște ingenii schimbăcioase, că sînt melancolici și inegali în moravurile lor.

Vasari, celebrul biograf al artiștilor Renașterii, în biografia pe care o consacră lui Rafael, vorbește în mod general o dată despre demența și felul fantastic de a fi al marilor artiști. Această iraționalitate observată în firea omului de geniu dezvoltă, desigur, vechea reprezentare despre *daimonion*-ul socratic.

În sfîrșit, buchetul de însușiri înnăscute, personale, la care Renașterea se gîndește vorbind despre „ingeniu" se împerechează cu cuvîntul de *divin (divus).* „Ingeniu divin" este o expresie care apare adeseori în scrierile Renașterii, și calificativul este acordat nu numai marilor figuri ale artei, dar și marilor descoperitori în știință. Astfel, vorbind despre Dante, Boccaccio îl numește un zeu pe pămînt : *in terra un Iddio ;* iar operele lui Petrarca i se par atît de mari lui Boccaccio, încît, după mărturisirea lui, se putea crede că sînt produse mai degrabă prin arta unui ingeniu ceresc decît prin arta unui ingeniu pămîntesc.

Iată o seamă de însușiri caracteristice cari apar în concepția Renașterii despre geniu și a căror considerare întărește în noi impresia că în evoluția sa noțiunea de geniu s-a apropiat foarte mult de limitele sale moderne. Așadar, mai reprezentate în sensul modern erau entuzi-

https://biblioteca-digitala.ro

asmul pentru geniu, compătimirea pentru el, originalitatea lui, iraționalitatea lui, și mai puțin reprezentată este ideea despre raritatea cu totul excepțională a aptitudinii geniale.

Ce împrejurări sînt însă răspunzătoare de această reformă interesantă? Una din aceste împrejurări am amintit-o deja: este smulgerea din cadrele și legăturile medievale. O altă împrejurare este frecvența din ce în ce mai mare a inventatorilor și descoperitorilor, cu cazul cărora ființa artiștilor este asimilată. Astfel, după cum inventatorii și descoperitorii manifestau ca o însușire evidentă și caracteristică a felului lor de a fi tocmai noutatea, originalitatea, în procesul acestei asimilări dintre inventatori-descoperitori, pe de o parte, și artiști, pe de altă parte, și la aceștia din urmă se va începe să se accentueze nota noutății și originalității.

O altă împrejurare este idealul naturii care înlocuiește idealul imitației și idealul acelei vieți spirituale trăite în forme și cadre fixe, după cum fusese cazul evului mediu. În sfîrșit, o altă împrejurare foarte importantă este considerația socială din ce în ce mai mare de care artiștii plastici încep să se bucure în vremea Renașterii. Din această stimă socială, firește, se va alimenta iarăși entuziasmul pentru geniu.

Cu toate acestea, noțiunea de geniu nu se perfectează cu desăvîrșire în vremea Renașterii. Abia mai tîrziu, cînd marele val al cărților se va revărsa asupra întregei societăți, cînd concurența dintre artiști va deveni foarte puternică, abia atunci noțiunea de geniu va ajunge la extremitatea dezvoltării ei și de abia atunci se va fixa definitiv în concepția noastră despre geniu acea însușire care este decisivă pentru noi, dar a cărei lipsă o putem constata în antichitate și în Renaștere, și anume ceea ce Zilsel numește procesul de „formalizare" în concepția genială, un proces care constă în deplasarea entuziasmului de la opera geniului către energia sa sufletească: o derivare a interesului pe care nu o efectuăm decît noi, modernii, și anume în împrejurarea foarte semnificativă a cultului geniului nerealizat, un sentiment care rămîne cu totul modern, pe care Renașterea nu l-a cunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro

L. B. ALBERTI ȘI RAȚIONALISMUL ESTETIC ÎN RENAȘTERE

Ocupîndu-ne în prelegerea trecută despre cercul de idei al Renașterii cu privire la geniu, avusesem ocazia să spun că unul dintre idealurile care conduc creațiunea artistică în această epocă, după cum conduc întreaga activitate culturală a timpului, este idealul imitației antichității. Multă vreme, mai întîi pentru Renaștere, apoi pentru epoca următoare, creațiunile culturale, cele mai multe, către care putea aspira un creator de cultură constau în reproducerea modelelor antice.

Dar acest ideal exista în timpul Renașterii concomitent cu alt ideal, anume cu idealul imitației naturii. Încercarea a fost pusă de asemenea în lumină în prelegerea trecută. În măsura în care veacurile ulterioare au preluat problemele estetice ale Renașterii, veacul al XVII-lea și mai cu seamă veacul al XVIII-lea și-au pus adeseori întrebarea : ce trebuie să imităm în artă, capodoperele antichității sau natura ? Între răspunsurile cari s-au dat este și acela că imitația capodoperelor antichității este preferabilă imitației naturii, pentru că cele dintîi reprezintă un ideal prelucrat din materialul naturii. În cazul acesta revine însă vechiul ideal aristotelic al artei ca o realitate mai perfectă.

Cu toate acestea, nu este între idealul artei și idealul naturii un contrast, ci există pentru Renaștere posibilitatea împăcării între idealul imitației antichității și idealul naturii, de vreme ce imitația antichității înseamnă

https://biblioteca-digitala.ro

o întoarcere la imitația naturii. Încît deocamdată, la etapa istorică în care ne găsim, cele două idealuri nu alcătuiesc un contrast, ci posedă virtutea să se întrunească într-o unitate de care trebuie să ținem seama neapărat pentru a înțelege poziținea proprie a Renașterii.

Așadar, natura apare în Renaștere ca un obiect al imitației. Însă nu numai natura închegată, rezultatele ei, produsele ei, formele ei stabile pe care le putem vedea și pipăi, dar și natura concepută ca un principiu care animă aspectele întregei creațiuni. Așadar, oamenii Renașterii cînd vorbesc despre imitația naturii înțeleg imitația formelor ei, dar, în același timp, înțeleg și imitația procedeului intern de care natura se folosește în creațiile sale.

Se povestește în această privință o anecdotă foarte interesantă despre Leonardo da Vinci. Anecdota este redată în toate biografiile artistului și revine și în faimosul roman a lui Merejkovski. Se povestește că în anii tinereții sale Leonardo da Vinci a imaginat un animal în care erau întrunite organe aparținînd speței zoologice celor mai felurite, însă aceste organe felurite erau în așa măsură solidare în funcționarea lor laolaltă, încît dădeau impresia că animalul trebuie să existe undeva în natură; era plin de viață, deși în realitate nu viază nicăieri. În această anecdotă și în această întreprindere la care s-a dedat Leonardo da Vinci apare distincția între natură ca aparență, ca manifestare concretă, și procedeul care conduce opera ei. Ceea ce Leonardo da Vinci a imitat în construcția acestui animal fabulos nu era un animal care există pe planeta noastră, ci era numai felul cum procedează natura ca să obție animale vii.

Dar nu avem nevoie să recurgem la exemple concrete și anecdote pentru a caracteriza mai de aproape natura înțeleasă ca procedeu. În această privință sînt foarte clare conceptele filozofice pe cari le întîlnim în operele unui însemnat om al Renașterii, care a fost Leon Battista Alberti.

De numele lui Alberti ne izbim întotdeauna cînd este vorba să trecem în revistă idealurile estetice principale care au apărut în Renaștere. L. B. Alberti ca arhitect, întocmai ca alți arhitecți și artiști plastici ai Renașterii,

https://biblioteca-digitala.ro

a fost preocupat să fixeze şi regulele teoretice ale artei sale. Este o caracteristică a multora din artiştii acestei vremi să reflecteze asupra artei lor ; aceştia nu sînt creatori inconştienţi, neluminaţi de conştiinţa de sine, ci sînt foarte adeseori artişti conştienţi şi artişti savanţi. Această trăsătură o întîlnim deopotrivă la Rafael, la Michelangelo şi la Dürer, marele maestru al Renaşterii în Germania. O găsim, într-adevăr, şi la Alberti în veacul al XV-lea.

Scrierile lui Alberti sînt : 1) *De cinque ordini architettonici (Despre cele cinci ordine arhitectonice) ;* 2) *Prospetiva ;* 3) *Elementa picturae ;* şi cartea care interesează estetica şi la care se referă expunerile cele mai numeroase în această privinţă : 4) *De re aedificatoria libri decem.*

Alberti este mai mult ca oricare un om reprezentativ pentru Renaştere, pentru că trăia într-un sentiment de intimă comuniune cu natura. Aşa, se citează pe socoteala lui panegiricul pe care l-a compus cînd i-a murit căţelul. Acest amănunt ilustrează sentimentul de intimă comuniune cu natura, caracteristic pentru toţi oamenii Renaşterii.

Unul dintre conceptele cari ne interesează atunci cînd străbatem ideile lui Alberti în legătură cu estetica generală şi unul dintre conceptele cari trebuiesc citate în ordinea de idei pe care o ating acum este conceptul de *convenientia,* care se mai denumeşte uneori şi *concinnitas* cu o expresiune latinească.

Convenientia este acea îmbinare care se produce între elementele naturii pentru ca să obţină de la natură impresiunea realităţii, impresiunea adevărului, este tocmai acea normă internă a naturii pe care arta trebuie s-o imite, spre deosebire de imitaţia naturii ca obiect solidificat.

Alberti nu înţelege *convenientia* ca ceva dat în mod rigid, ci ceva care se realizează treptat în natură ; prin urmare, este vorba aci tocmai de procedeul naturii, de procedeul cu care natura unifică elementele răzleţe ale compoziţiei sale, iar reuşita acestei tendinţe de unificare este tocmai frumuseţea. Vedeţi, prin urmare, ceea ce consideram într-un exemplu concret în cazul anecdotei

https://biblioteca-digitala.ro

lui Leonardo da Vinci revine aci prelucrat într-un concept științific sub numele de *convenientia*.

În legătură cu această *convenientia* avem ocaziunea să examinăm un nou exemplu interesant de acea substituire de termeni pe care am mai întîmpinat-o în istoria doctrinelor de estetică. Vă aduceți aminte că la seminar am arătat cum între obiectiv și subiectiv s-a produs o substituire de-a lungul veacurilor, încît ceea ce numeau medievalii subiectiv pentru a desemna ceva care este în afară de noi și care poate deveni subiectul meditației noastre devine în limbaj modern și sub influența criticismului kantian obiectiv — și dimpotrivă.

De asemenea, o interesantă substituire am observat cînd am urmărit soarta ideii de formă. Pe cîtă vreme forma la antici era forma internă *(eidos)*, la moderni acest principiu intern se numește idee, iar forma devine tocmai partea exterioară a fenomenului artistic. Și aci s-a produs o astfel de interesantă substituire de termeni.

Cu *convenientia* se poate spune că s-a întîmplat același lucru. Ceea ce înțelegem noi prin *convenientia* este aderarea la un principiu artificial impus din afară, la Alberti *convenientia* este tocmai necesitatea interioară. Așadar, noul înțeles se opune radical la ceea ce înțelegea Renașterea prin acest cuvînt. Evoluția substitutivă este evidentă.

Dacă însă s-a produs această substituire, împrejurarea se datorește unor momente din istoria filozofiei cari vă sînt dumneavoastră cunoscute. Așa, acest procedeu intern al naturii, pe care Alberti îl numește *convenientia*, seamănă foarte de aproape cu forma internă a lui Plotin, dar seamănă în același timp cu ideea de *physis* (natură) la stoici, și anume în înțelesul de însușiri naturale înnăscute și naturale. *Physis* înseamnă două lucruri la stoici : ceea ce am amintit și natura ca ansamblu armonios.

Această distincție revine către sfîrșitul evului mediu, la misticii germani. Așa, de pildă, la misticul Eckhart (1300), care vorbește printre cei dintîi despre *natura naturans* și *natura naturata* : *natura naturans* este Dumnezeu, *natura naturata* este creațiunea.

Această distincție între *natura naturans* și *natura naturata* se perpetuează, iar noi o cunoaștem mai cu seamă

https://biblioteca-digitala.ro

din *Etica* lui Spinoza, dar ar fi o greșeală să se creadă că această nomenclatură a apărut mai întîi la Spinoza, pentru că ea este în realitate medievală.

Între timp distincția reapare la Giordano Bruno, de data aceasta cu o coloratură panteistă, care probabil revine și în felul în care se răsfrînge în aplicația estetică pe care am denumit-o. *Natura naturans* este Dumnezeu, *natura naturata* este creațiunea, întrucît este dumnezeire desfășurată, actualizată. Lumea aceasta este dumnezeire trecută din starea de potențialitate la starea de actualitate; Dumnezeu este imanent în creațiune pentru că creațiunea nu este decît realizarea lui treptată. Cu această succesiune și în cercul acesta de idei panteist al lui Giordano Bruno se încadrează, se inserează și acel procedeu al naturii, pe care Alberti îl numește *conncinitas*, pe care Leonardo da Vinci vrea să îl imite în exemplul citat.

Ca o dovadă în plus că Alberti n-a fost străin de toată această tradiție și atmosferă filozofică, un istoric al esteticei, încercînd odată să caracterizeze procedeul naturii fixat în nomenclatura lui Alberti, se servește tocmai de amintita distincție, spunînd că Alberti propune imitația naturei *naturans*, nu a naturei *naturata*. Această aplicație se găsește într-o carte care este una dintre puținele care au fost consacrate ideilor estetice ale lui Alberti, și anume în cartea lui W. Flemming *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti (Întemeierea esteticei moderne și a științei artei de către L. B. Alberti)*. Această carte, apărută la 1916, a putut face serviciile ei pentru că literatura despre Alberti ca estetician nu este prea întinsă, și locul care i se dă lui Alberti în istoriile esteticei este foarte neglijat. Chiar Croce nu-i acordă lui Alberti în istoria sa decît o jumătate de rînd.

Cartea lui Flemming însă își propune poate ceva mai mult decît putea să demonstreze. Observați că și titlul, *Întemeierea esteticei moderne și a științei artei de către L. B. Alberti*, arată că în afară de partea discursivă, care înfățișează ideile lui Alberti, în afară de găsirea unor izvoare cum sînt cele care au intrat în mare parte în contribuția ideilor sale și care sînt datorite lui Vitruv, în

https://biblioteca-digitala.ro

afară de toate acestea, Flemming crede a putea dovedi că bazele criticismului estetic, în sens kantian, se găsesc în Alberti. Aceasta alcătuiește o teză oarecum hazardată.

Această forță internă a naturii, procedeul naturii, *convenientia*, n-a avut o carieră care s-a oprit în Renaștere, ci a trăit mai departe. *Natura naturans* a lui Spinoza a apărut după o desfășurare din cele mai bogate și mai variate în conceptul de *elan vital* al lui Bergson. *Elanul vital* al lui Bergson privit istoricește nu este decît vechea idee de *physis* stoiciană, de *eidos* platoniciană, de *natura naturans* în sensul misticilor și panteiștilor Renașterii, este apoi ceva din *natura naturans* a lui Spinoza. Iată avantajul cercetărilor istorice : ne pun în fața fenomenului că chiar ideile cele mai revoluționare dintr-o epocă nu reprezintă decît moșteniri.

Pentru caracterizarea unei particularități remarcabile a ideilor estetice ale Renașterii este bine să lămurim în cîteva scurte cuvinte ce înțelege Bergson prin elanul vital, ce este pentru Bergson această formă internă care străbate creațiunea, ca apoi printr-un contrast să scoatem într-un relief cu atît mai caracteristic și mai puternic cari sînt însușirile acestei forțe interne a naturii în Renaștere și cari sînt consecințele acestei caracteristice pentru problema estetică.

Scurt spus, elanul vital, forța internă care străbate natura vie, este pentru Bergson irațională, este adică rebelă procesului de raționalizare, și aceasta din mai multe puncte de vedere. Mai întîi, viața percepută ca elan vital rezistă încercării de reducere a necunoscutului la cunoscut și din acest punct de vedere ea este irațională, pentru că raționabil înseamnă un lucru care se supune acestei operații a minții. Un lucru este raționabil, printre alte trăsături, atunci cînd este reductibil, cînd este capabil de a fi, în formele lui originale, redus la forme cunoscute. În măsura însă în care realitatea se opune acestui proces se spune că este irațională. Dar viața, după Bergson, concepută ca un elan vital, reprezintă tocmai o astfel de rezistență. Viața este în adevăr un progres continuu, o sinteză neîncetată. Nu putem deci să cunoaștem vreunul din momentele ei în raport cu niște momente cunoscute mai dinainte, pentru că

https://biblioteca-digitala.ro

atunci ar trebui să anulăm tocmai ceea ce alcătuiește caracteristica vieții în fiecare moment, adică plusul creator, adaosul, originalitatea, spontaneitatea.

Dar, în același timp, viața este irațională pentru că se revarsă peste concepte. Un produs al raționalizării lumii este conceptul, dar viața nu se lasă cuprinsă în concepte. Conceptele sînt niște realități moarte, peste care viața trece mai departe, se răspîndește bogat peste marginile lor.

Mai departe, rațiunea presupune totdeauna numai o realitate spațială; rațiunea lucrează numai cu spațiul și cu realitățile spațiale. Lucrul se poate înțelege din caracteristicile amintite mai înainte, fiindcă numai spațiul este omogen și static. Spațiul fiind omogen, numai lucrurile gîndite spațial pot fi reduse unele la altele și pot fi turnate în concepte statice fără a fi deformate în adevărata lor natură. Viața însă nu poate fi gîndită spațial, viața este temporală, viața este durată pură; spațiul este încremenire, este statism; viața e curgere nesfîrșită. Dar, întru cît gîndim viața în categoria timpului, a duratei pure, și întru cît nu o putem gîndi în categoria spațiului, în aceeași măsură ea este irațională, deoarece s-a spus că unul dintre principiile gîndirii raționale este de a gîndi lumea ca existență spațială.

În sfîrșit, rațiunea este cantitativă, pentru că cantitatea presupune o însumare de unități omogene. Cantitatea de trei este 1 + 1 + 1 și nimic mai mult. Viața însă este un progres continuu.

De aici provine acel ideal al științelor ca produs al rațiunei pe care l-a fixat Kant, care fixează principiul că științele sînt științe cu adevărat numai în măsura în care seamănă cu matematica. Această normă se potrivește cunoștințelor spațiale, dar nu este un ideal care s-ar potrivi și cunoștinței vieții, a cărei natură nu este spațială, a cărei natură nu este omogenă, a cărei natură nu e cantitativă, ci a cărei natură este temporală, creatoare și calitativă.

Iată, prin urmare, o serie de trăsături relative la caracterizarea vieții concepute ca elan vital, ca forță internă care străbate natura organică, și care pune în lumină însușirea generală care înglobează toate aceste

https://biblioteca-digitala.ro

trăsături particulare după care viața, elanul vital, este o putere irațională.

Nu tot așa concepea însă forța internă a naturii Renașterea. Renașterea concepea puterea internă a naturii ca o putere rațională, nu irațională ; și dacă ea ajungea la această concluziune — pentru a extrage de aci consecințele cele mai interesante în legătură cu dezvoltarea doctrinelor de estetică — lucrul se datorește unei anumite moșteniri din antichitate care în acest moment lucra încă cu toată puterea.

Dumneavoastră știți că pentru Pythagora esența lucrurilor este cantitativă, este număr, și aceasta nu numai în sensul că lumea, ca pentru un pozitivist modern, s-ar reduce la raporturi cantitative între obiecte, dar în sensul unei gîndiri mitice, anume că fundul lucrurilor, adevărul ultim al lucrurilor, este numărul.

Pitagoricienii înțelegeau această stare de lucruri *à la lettre* atunci cînd pretind a cunoaște că particulele mici din care se compune un lucru au o anumită formă geometrică. Așa, de pildă, pentru pitagoricieni focul este tetraedru, pentru că particulele minuscule din care focul este compus sînt tetraedri ; particulele aerului sînt octaedri, ale apei icosaedri și ale pămîntului sînt cubi, iar forma universului întreg este un dodecaedru, adică acel solid de formă regulată care se termină prin douăsprezece suprafețe pentagonale egale. Ideea de cosmos are două reprezentări : aceea de armonie stringentă și necesară și, în același timp, ideea de frumusețe.

De ce însă este un dodecaedru universul întreg ? — Pythagora împarte numerele în două : numere finite și numere infinite. Numere infinite erau pentru Pythagora acelea cari sînt divizibile prin 2 pînă la unitate ; un număr infinit este 8, de exemplu, pentru că se poate împărți cu 2 și apoi iară cu 2 ; acestea sînt numere deschise. Există însă numere finite, care nu sînt divizibile prin 2 din capul locului sau sînt divizibile numai pînă la un punct și de la un punct încolo nu mai sînt divizibile prin 2. De pildă, numărul 10 este un număr finit, pentru că împărțit cu 2 dă 5, iar 5 nu mai este divizibil prin 2.

De această însușire a numerelor Pythagora lega o seamă de reprezentări, și printre acestea unele repre-

https://biblioteca-digitala.ro

zentări morale. Așa, de pildă, pentru Pythagora numerele infinite erau numere rele, nefaste, aducătoare de nenorociri; numerele infinite erau încărcate de toate maculele pe care spiritul le poate cugeta. Numărul finit este însă conform cu sentimentul de viață al antichității, care prețuia mai ales finitul, mărginitul. Numerele finite erau deci cele bune, cele aducătoare de bine, cele fericitoare, cele frumoase, și atunci universul, întrucît este cosmos, armonie deplin închegată și frumoasă, nu poate fi decît dodecaedru, pentru că dodecaedrul, avînd douăsprezece suprafețe, reprezintă tocmai un număr finit, care se poate împărți prin 2 numai pînă la 3, și în același timp dodecaedrul are suprafețele sale pentagonale, iar 5 este un număr finit.

Iată, prin urmare, cum se manifestă tendința către finit în această curioasă teorie a lui Pythagora, care trece în istoria filozofiei sub ceea ce se numește mistica cantităților sau mistica numerelor.

Universul ca dodecaedru este gîndit nu numai de Pythagora, dar și de filozofii de mai tîrziu cari au stat sub influența lui Pythagora cel puțin în această privință, cum este, de pildă, Platon. Cine vrea să cunoască ideile lui Platon asupra constituției cantitative a universului trebuie să citească scrierea sa în care sînt dezbătute aceste probleme, și anume *Timeu*. Platon, întocmai ca maestrul său, descoperă trăsături numerice pretutindeni. Universul întreg este considerat de el ca un sistem de proporții armonioase și de aceea apare la un moment dat această comparație foarte interesantă după care universul trebuie să fie ca un fel de animal mare, posedînd un corp frumos, un fel de om cu proporții minunate. Universul ca ființă vie, proporționată, frumoasă este una dintre ideile acelea geniale care cu raze departe proiectate dau cugetării lui Platon o uriașă poezie cosmică.

Și atunci, dacă universul este o ființă frumoasă, analoagă cu omul, atunci s-a pus în mod natural întrebarea dacă studiind armonia corpului ființei celei mai frumoase care este omul nu putem să dăm cumva peste taina proporțiilor universului, dacă studiind armonia corpului omenesc nu cumva vom da peste legea de armonie a universului întreg.

https://biblioteca-digitala.ro

Din această sferă de preocupări de mistică matematică, din acest spiritualism a rezultat în antichitate problema despre frumoasa proporție a corpului omenesc, despre ceea ce se numește secțiunea de aur. Mai tîrziu, cînd s-au scris tratatele antichității despre arhitectură, arhitectura a fost și ea concepută prin analogie cu corpul omenesc. O secțiune de aur, care era căutată mai înainte în proporțiile trupului omenesc, a început să fie căutată acum în realizările arhitectonice. Astfel de preocupări animă tratatul lui Vitruv.

Iată, prin urmare, o întreagă tradiție de ordin mistic, trecînd prin Platon, o tradiție care a alimentat scrierile filozofice ale antichității tîrzii, o tradiție care ne apare acum în Renaștere. Așadar, cînd L. B. Alberti, în cărțile sale, și mai cu seamă în *De re aedificatoria,* studiază proporțiile arhitectonice nu face decît să se așeze în seria[1] de cercetări mistico-matematice ale unei vechi filozofii.

Pentru Alberti trei sînt principiile care guvernează arhitectura, și anume: *„numerus"*, care este proporția aritmetică; *„collocatio"*, care cuprinde în sine totalitatea raporturilor geometrice din arhitectură, și este ceea ce rezultă din îmbinarea lui *numerus* cu *collocatio,* și anume *„finitio"*, desăvîrșirea. Căutînd să găsească care este *numerus, collocatio* și *finitio* în arhitectură, Alberti însă nu face decît să dezvolte o problemă ale cărei origini se pierd în noaptea veacurilor prime ale civilizației clasice grecești, în epoca lui Pythagora, în veacul al VI-lea.

Această tendință de a dezvolta opera de artă din cunoștința matematică a realității apare mai la toți artiștii de seamă ai Renașterii. Așa, de pildă, este foarte semnificativ aforismul și principiul lui Albrecht Dürer în *Vier Bücher von menschlicher Proportion,* apărută la 1528, în care afirmă că „Arta măsurătorii este temeiul adevărat al oricărei picturi".

Această tendință de a întemeia arta pe cunoștința matematică a raporturilor care funcționează în realitate se manifestă într-un grad puternic și la Leonardo da Vinci. Așa, după manuscrisele sale și desenele sale postume,

[1] În textul de bază: să așeze seria (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

știm că preocuparea necontenită a lui Leonardo da Vinci a fost de a schematiza aparențele. Găsim în manuscrisele sale (publicate de Ravaisson-Mollien) desemne numeroase care dovedesc tendința de a descoperi scheme geometrice, cantități matematice cari susțin ca un schelet carnea aparenței.

Este aci procedeul care amintește „schematismul" lui Kant, observă Chamberlain în faimoasa sa carte despre Kant, apărută la 1909. Schematismul este după Kant subsumarea unei imagini la conceptul său. O astfel de schematizare execută Leonardo da Vinci atunci cînd îl vedem reducînd desemnele sale la anumite scheme geometrice. Istoria a vrut așa, ca tendința aceasta de cercetare a fundului geometric al lucrurilor să revină în istoria artelor, și rezultatul acestei întoarceri este cubismul modern, care vrea, parcă, să reactiveze fundul geometric al lucrurilor, schema kantiană a realității, proporțiile cari sprijină în sens platonician și în sens pitagorician aparențele acestei lumi.

Dar este probabil că această mișcare nu se desfășoară în legătură cu idealurile Renașterii. Ceea ce s-a dezvoltat în legătură cu idealurile Renașterii este o scriere importantă a esteticei moderne, și anume scrierea lui Paul Valéry *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*. Se găsesc aci observații cari nu erau tocmai în intenția lui Leonardo da Vinci. Dar din înclinarea rațională și matematizantă a lui L. da Vinci dezvoltă Paul Valéry norma constructivității în artă, o normă care este menită să combată arta impresionistă.

https://biblioteca-digitala.ro

BOUHOURS ȘI IRAȚIONALISMUL ESTETIC

În prelegerea trecută am arătat cum unii dintre esteticienii Renașterii, perpetuînd niște vederi pitagoriciene și platoniciene colorate mistic, au ajuns să-și pună problema dacă nu cumva s-ar putea degaja raporturile cantitative din cari frumusețea este constituită și în felul acesta s-a pornit un curent de matematism estetic, care a fost mai puternic atunci, în timpul Renașterii, dar care n-a slăbit nici mai tîrziu.

Neglijasem să vă spun rîndul trecut că, în această privință, o contribuție interesantă a dat-o un compatriot de-al nostru, un diplomat român, dl. Matila C. Ghika, într-o lucrare publicată în limba franceză sub titlul *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.*

Alături de acest curent de matematism estetic se perpetuează, începînd din Renaștere, pentru a atinge o culme mai tîrziu, un alt curent, opus celui dintîi. Dacă curentul pe care l-am caracterizat rîndul trecut este prin excelență raționalist, curentul despre care trebuie să vorbesc acum este mai cu seamă iraționalist.

Acela care privește istoria doctrinelor de estetică din apropierea pe care o avem noi acum față de acest subiect, acela care nu caută să creeze numai perspective largi cu riscul de a oropsi amănuntele semnificative, dar care încearcă să meargă aproape de realitatea vie și mobilă a ideilor, are ocaziunea să constate că istoria doctrinelor

https://biblioteca-digitala.ro

de estetică are o adevărată structură muzicală : teme felurite se împletesc între ele, una dintre ele este reprezentată într-un moment, alta este reprezentată în momentul următor, și o astfel de împletire tematică dă, în adevăr, dreptul cuiva de a spune că istoria doctrinelor de estetică are o adevărată structură simfonică.

Iată, așadar, cum, contrapunctîndu-se cu curentul raționalist, un alt curent dezvoltă o veche temă a evului mediu. Evul mediu distinsese, într-adevăr, între o cunoștință clară și o cunoștință confuză. După Abélard, care a trăit în veacul [al XI-lea și] al XII-lea, senzația este cunoștința confuză, el însuși o numește *„confusa conceptio"*. Senzațiile există în stare indistinctă unele față de celelalte în acel rezervor al inteligenței noastre căruia îi dă el numele de *„imaginatio"*. Ei bine, opera rațiunei constă în a degaja senzația *(confusa conceptio)* din ansamblul indistinct în care există și de a o prelucra în judecăți și în noțiuni. În acest fel senzațiile, cari existau mai înainte în mod simultan, sînt percepute de minte într-un mod succesiv. Prin urmare, trecerea de la cunoștința confuză la cunoștința clară înseamnă, pe de o parte, trecerea de la senzație la concept, iar, pe de altă parte, trecerea de la simultaneitate la succesiune.

Aceeași idee revine la un filozof de mai tîrziu, Duns Scotus, care adaogă amănuntul prețios că trecerea aceasta de la simultaneitate la succesiune, de la senzația indistinctă și simultană la noțiuni distincte și succesive se face printr-un act de voință, printr-o aplicare energică și conștientă de sine a voinței. Iată, așadar, că psihologia evului mediu nu este atît de naivă pe cît se crede de obicei. Iată cum Duns Scotus știe să cunoască ceea ce este fenomen voluntar de ceea ce numim noi actul apercepției, pentru că trecerea de la simultaneitate la succesiune echivalează cu rezultatul unei aplicări aperceptive a spiritului nostru.

Așadar, prin contribuția lui Abélard și prin contribuția lui Duns Scotus se pune în lumină faptul esențial că există două feluri de cunoștințe : o cunoștință clară și o cunoștință confuză. Aceste două categorii de cunoștințe vor alcătui și canevasurile pe cari se vor broda două curente importante ale esteticei.

https://biblioteca-digitala.ro

În adevăr, în măsura în care artei i se recunoaște o funcțiune de cunoaștere, se va accentua în ea uneori tocmai cunoașterea clară, o cunoștință asemănătoare cu aceea care operează în știință și în filozofie, și atunci vom avea intelectualismul estetic, ridicat pe baza formulei lui Descartes și dezvoltat în special în *Poetica* lui Boileau ; dar vom avea și o altă estetică, după care arta iarăși are o funcțiune de cunoaștere, însă cunoașterea de care e vorba aci nu mai este clară, ci este o cunoaștere confuză.

De acest al doilea curent, care are la bază distincția pe care o face evul mediu, urmează să ne ocupăm noi astăzi. Deosebirea dintre cunoștința clară și cunoștința confuză revine la un filozof însemnat din veacul al XVII-lea, care de obicei nu e citat în lucrările de istoria doctrinelor de estetică, dar pe care noi trebuie să-l punem aci la locul său, pentru că contribuția sa în această privință sprijină anumite vederi estetice ale veacului.

Vreau să vorbesc despre distincția pe care o face Pascal între spiritul de geometrie și spiritul de finețe *(l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse)*. Veți vedea îndată că ceea ce înțelege Pascal prin spiritul de finețe, pe care îl opune spiritului de geometrie, nu este decît cunoștința pe care Abélard și Duns Scotus o numeau confuză : în același timp, este cunoștința care a fost considerată caracteristică artei de cîțiva contemporani ai lui Pascal.

Voi citi din cugetările *(Pensées)* lui Pascal paginele în care el se aplica a face *Deosebirea între spiritul de geometrie și spiritul de finețe :*

„Într-unul din aceste spirite (anume în spiritul de geometrie) principiile sînt palpabile, dar îndepărtate de întrebuințarea comună ; astfel că cu greutate întoarcem privirea înspre ele, deoarece ele nu stau în obișnuința noastră : dar îndată ce întoarcem privirea către ele nu putem să nu le recunoaștem ; și ar trebui să avem spiritul cu totul fals pentru a raționa rău asupra unor principii atît de evidente, încît este cu neputință ca ele să ne scape.

Dar în spiritul de finețe principiile sînt în întrebuințarea comună și în fața ochilor tuturor oamenilor. Nu

https://biblioteca-digitala.ro

este nevoie să le căutăm prea mult, nici să ne[1] facem violență în această privință. Nu este vorba decît de a avea o bună privire, dar de a avea o bună privire cu adevărat; căci principiile acestea sînt atît de fine și într-un număr atît de mare, încît e cu neputință ca ele să nu ne scape în totalitatea lor. Dar o omisiune a unui principiu duce la greșală; astfel, trebuie să avem vederea cu totul bună pentru a vedea toate principiile și, în sfîrșit, spiritul drept pentru a nu raționa în mod fals asupra unor principii cunoscute."

Prin urmare, distincția pe care o stabilește Pascal între spiritul de geometrie și spiritul de finețe constă în aceea că unele principii nu fac parte din viața practică, nu le întîlnim în viața de toate zilele, pe cîtă vreme celelalte principii coordonează realitatea cea mai obișnuită. Unele trebuiesc căutate, celelalte sar în ochi; unele sînt într-un număr mic, celelalte sînt de cea mai mare complexitate; așadar — continuă Pascal —

„Toți geometrii ar fi fini, subțiri, dacă ar avea vederea bună, căci ei nu raționează fals asupra unor principii pe care le cunosc; și spiritele fine ar fi la rîndul lor geometre dacă ar putea să-și întoarcă privirea lor către principiile neobișnuite ale geometriei".

Prin urmare, ceea ce lipsește spiritului geometric este o anumită apropiere de viață; dimpotrivă, ceea ce lipsește spiritului fin este o anumită obișnuință a aspectului abstract al realității; unul frecventează viața, celălalt frecventează abstracțiunea.

„Ceea ce face, așadar, ca unele spirite fine să nu fie geometre este că ele nu se pot cîtuși de puțin orienta către principiile geometriei; dar ceea ce face ca geometrii să nu fie fini este că ei nu văd ce este în fața lor; și că, fiind obișnuiți cu niște principii netede și grosolane ca acelea ale geometriei și fiind obișnuiți a nu raționa decît după ce ei vor fi văzut bine și vor fi mînuit bine principiile lor, ei se pierd în lucrurile de finețe în cari principiile nu se lasă așa de ușor mînuite."

Este interesantă această punere la punct a lui Pascal în care ne arată că disciplinele abstracte rămîn neaju-

[1] În textul de bază: le (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

torate în fața complexității vieții. Principiile pe cari le cunoaște spiritul de finețe „ abia le vedem *(on les vois à peine),* mai ales le simțim decît le vedem ; avem greutăți infinite de a le face simțite de către aceia cari nu le simt ei înșiși : aceste principii sînt lucruri atît de delicate și de numeroase, încît trebuie un simț foarte delicat și foarte clar pentru a le simți, iar a judeca drept și just, potrivit cu acest sentiment, nu înseamnă a le demonstra într-o ordine anumită, ca în geometrie, pentru că aici nu posedăm chiar principiile și a degaja principiile cari stau la baza acestei realități foarte diferențiate și foarte delicate este o întreprindere infinită. Trebuie să vedem dintr-o dată lucrurile..." ; se reliefează deci momentul simultaneității. Vă aduceți însă aminte cum cunoștința confuză la Duns Scotus era simultană, nu discursivă, era privirea de ansamblu a unei multiplicități indistincte și de care luam cunoștință prin privirea simultană ; momentul simultaneității revine și în descrierea spiritului fin la Pascal, ceea ce înseamnă că Pascal, cînd face această distincție, continuă o linie determinată de vechile vederi scolastice.

„Trebuie să vedem dintr-o dată lucrurile, nu prin progres de raționament, cel puțin pînă la un oarecare grad." Vasăzică, vederea prin raționament dă o cunoștință clară ; dar pentru a cunoaște mai bine lucrurile vieții, nu numai abstracțiunile înalte, ne trebuie o privire de ansamblu a obiectelor.

„Este rar ca geometrii să fie fini, și ca cei fini să fie geometrici, din pricină că geometrii ar vrea să trateze geometric lucrurile fine și devin ridicoli voind să înceapă prin definiții și apoi prin principii, ceea ce nu este chipul de a proceda în această materie. Nu că spiritul n-ar putea să facă acest lucru ; dar îl face în chip tacit, natural și fără artă, căci expresia acestui sentiment depășește pe toți oamenii, iar sentimentul care este necesar în aceste împrejurări nu aparține decît unui număr mic de oameni. Spiritele fine, dimpotrivă, fiind astfel obișnuite să judece dintr-o singură vedere, sînt atît de mirate cînd li se prezintă propoziții din care nu înțeleg nimic și în cari, pentru a pătrunde, trebuie să treacă prin definiții și principii foarte sterile, încît ele să nu

https://biblioteca-digitala.ro

întîrzie prea mult la detalii care le resping și le dezgustă." [1]

Vasăzică, încă o dată afirmată opoziția între principiile celor două categorii de spirite.

„Dar spiritele false nu sînt niciodată nici fine, nici geometre. Geometrii cari nu sînt decît geometri au spiritul drept, dar cu condiția ca să li se explice totdeauna prin principii și prin definiții; astfel, ele sînt false și insuportabile, pentru că nu sînt juste decît în legătură cu niște principii bine luminate. Iar spiritele fine cari nu sînt decît fine nu pot avea răbdare de a descinde pînă la primele principii ale acestor lucruri speculative și de imaginație, pe cari ei nu le-au văzut niciodată în lume și cari sînt cu totul în afară de uz."

Iată, prin urmare, în aceste cugetări, cari suferă puțin de viciul de a fi abia notate, improvizate, de a nu fi duse la o preciziune perfectă, afirmată destul de categoric deosebirea de procedee dintre spiritul de geometrie și spiritul de finețe. Iată, în același timp, în această descriere dovada că la Pascal apare ceva din vechea distincție medievală dintre cunoștința confuză și cunoștința clară, pînă chiar în terminologia pe care această descriere o întrebuințează.

Încercînd să rezum în ce constă deosebirea între spiritul de geometrie și spiritul de finețe, vom spune că pe de o parte spiritul de finețe se complace în complexitate, spiritul de geometrie, dimpotrivă, în simplitate; spiritul de finețe poartă mai ales asupra realului, spiritul de geometrie asupra abstractului; spiritul de finețe este intuitiv, spiritul de geometrie este rațional; spiritul de finețe este simultan, spiritul de geometrie este succesiv.

Spuneam că pasagiul acesta al lui Pascal are o îndoită importanță, întrucît servește ca un document al faptului că distincția din teoria scolastică s-a perpetuat pînă în acest veac al XVII-lea; are apoi importanță că în veacul cartezian avem alături de rațiune, al cărei

[1] După „sterile", textul original continuă astfel: „qu'ils n'ont point accoutumé de voir ainsi en détail — qu'ils s'eu rebutent et s'en dégoûtent" (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

primat și excelență o afirmase Descartes, o altă energie a inteligenței noastre, și anume aceea [pe] care o desfășoară spiritul de finețe ; și mai are importanța că ne dă baza teoriei de cunoaștere din care se va dezvolta o contribuție în estetică foarte interesantă, a unui contemporan al său, și anume a iezuitului Le Père Bouhours.

Bouhours a lăsat, printre alte opere, o lucrare intitulată *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Această carte era de multă vreme dispărută din librării ; ea a fost retipărită abia în 1920, într-o colecție care se numește „Collection des chefs-d'oeuvres méconnus", care apare la Paris, ed. Bossard.

Adoptînd forma dialogului platonician, Bouhours consacră diferite capitole ale acestui lung dialog mai multor probleme, ca, de pildă, problemei limbei franceze, problemei spiritului ; în aceste capitole sînt unele reflecții care interesează problema noastră ; și, în sfîrșit, al treilea capitol se ocupă de acel fenomen pe care limba îl fixează într-o expresiune tipică. Francezii spuneau *„Le je ne sais quoi"*, iar italienii îi spuneau *„non so che"*.

Expresiunea, care nu este decît acel „nu știu ce" despre care vorbește poetul nostru Eminescu, are, așadar, o lungă ereditate, este o urmare a lui *„non so che"* al italienilor și a lui *„je ne sais quoi"* al francezilor.

Aci nu ne mărginim să dăm numai sinteze foarte largi, perspective foarte generale ; faptul că am făcut și altă dată un curs de istoria doctrinelor de estetică mă obligă să revin asupra aceleiași materii într-un mod mai detaliat, aducînd documente, tratînd materia într-un mod mai detaliat ; atmosfera cursului a devenit mai analitică și de aceea să-mi dați voie de a spicui cîteva pasaje importante din dialogul *Ariste și Eugène*.

Acești doi tineri au niște nume foarte frumoase, sînt aristocrați și bine-născuți, după numele lor, și ei se ocupă de niște chestiuni subțiri ale timpului. Ariste și Eugène vor să pătrundă în firea acestui fenomen misterios al lui „nu știu ce și nu știu cum", *„non so che"*, *„je ne sais quoi"*. Ariste și Eugène sînt doi filozofi și întîlnindu-se ei caută să pătrundă în firea simpatiei care îi leagă și care este așa de mare încît „aduce suferințe și urît atunci

https://biblioteca-digitala.ro

cînd sînt separați unul de altul și, dimpotrivă, fericire atunci cînd se revăd", cum spune Eugène.

La această observație, Ariste răspunde : „ceea ce spui este cu totul adevărat și în ce mă privește simt și eu la fel. Urîtul care mă cuprinde cînd sîntem separați, bucuria pe care mi-o dau convorbirile noastre cele mai lungi, puținul caz pe care îl fac de cunoștințele noi și puțina grijă pe care o am de a cultiva vechile mele obișnuințe sînt în aparență efectele unei mari simpatii și ale acelor înclinații secrete cari ne fac să simțim pentru o persoană un nu știu ce (aci apare pentru prima oară expresiunea) pe care nu-l simțim cîtuși de puțin pentru o alta."

În felul acesta încearcă ei să analizeze pe *„je ne sais quoi"*. Se întreabă dacă nu cumva acest „nu știu ce" care cimentează legătura de prietenie dintre oameni nu este cumva „produsul unei influențe a astrelor sau produsul rezultat din ascendentul zodiei în care doi oameni sînt născuți". Această ipoteză abandonînd-o, ei găsesc posibilitatea să înainteze în discuția lor.

Fenomenul, firește, nu sînt ei cei dintîi care l-au observat. El apare și la poeți, și unul dintre acești poeți este Corneille, care în *Rodogune* spune :

Il est des noeuds secrets, il est des sympathies
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre et se laisse piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

(„Există noduri secrete, există simpatii prin care sufletele se unesc unele cu altele și se lasă săgetate de un nu știu ce pe care nu-l pot explica.")

Dar atracția care se rezolvă în farmecul acesta misterios nu se îndreaptă numai către centrul moral al persoanei, ci și către aparența ei fizică : „Există un nu știu ce care rezultă din înfățișarea oamenilor, există ceva, prin urmare, care se arată pe fața lor". Prin urmare, este studiat pe de o parte sentimentul simpatiei sprijinit de însușirile morale a două personagii, iar pe de alta sprijinit de anumite calități fizice. În felul acesta Bouhours citează versurile delicate ale unui poet pe care nu-l numește și care descrie un personagiu în felul următor :

https://biblioteca-digitala.ro

Sourtout, il avait une grâce,
Un je ne sais quoi qui surpasse
De l'amour les plus doux appas,
Un ris qui ne se peut décrire,
Un air que les autres n'ont pas,
Que l'on voit et qu'on ne peut dire.

(„Avea mai ales o grație, un nu știu ce cu care depășește iubirea cu cele mai dulci dintre atracțiile sale, un rîs care nu se poate descrie, un aer pe care alții nu-l au, pe care-l vedem, dar pe care nu-l putem explica.")

Cei doi filozofi, puși în fața fenomenului, reiau problema, acum tipică în filozofia vremii, „dacă cunoașterea precede iubirea și dacă nu cumva nu se întîmplă dimpotrivă, dacă nu cumva iubirea precede cunoașterea", și, în sfîrșit, „dacă nu există inițiativa de a iubi, actul de voință mai înainte de cunoștința motivelor cari pot să sprijine această iubire". Aci se pune problema, foarte importantă, în legătură cu acest fenomen al primatului voinței. „Dacă este astfel, spune Ariste, trebuie să dezmințim pe filozofii care au susținut în toate timpurile că cunoașterea precedă iubirea ; căci voința nu iubește nimic care să nu fi fost cunoscut de inteligență." Eugène este de părerea filozofilor tradiționali : „nu putem să iubim fără a cunoaște ; de asemeni, cunoscînd totdeauna persoana [pe] care o iubim, cunoaștem că este demnă de a fi iubită... dar nu cunoaștem totdeauna ceea ce face să fie iubită", reia Ariste.

Prin urmare, știm că trebuie să iubim, știm că iubim, dar nu știm motivele pentru care iubim această persoană. Cu alte cuvinte, opoziția lui Ariste este așa formulată, încît afirmă și el primatul unui factor irațional, al acelei simpatii care nu se conduce după motive cunoscute de persoana care simte vibrînd aceste sentimente în sufletul ei.

Ariste : „Da, în aceasta consistă misterul lui nu știu ce. Natura, întocmai ca arta, are grijă de a ascunde cauza mișcărilor extraordinare : vedem o mașină, o vedem cu plăcere, dar nu vedem resortul care o mișcă. În felul acesta ne dăm seama că cineva este demn de a fi iubit,

https://biblioteca-digitala.ro

dar nu ne dăm seama de resortul sau motivul care sprijină această simpatie."

Mai departe, pentru a descrie mai bine fenomenul, Bouhours citează o serie de lucrări din poezia italienească, în care expresiunea *non so che* revine, pentru că, în adevăr, aceia care au creat mai întîi, pentru că, poate, observaseră mai întîi fenomenul, erau italienii de la sfîrșitul Renașterii. Apoi citează și din Baltasar Gracián, celebrul autor spaniol.

Aceste citații sînt interesante pentru că ele ne dovedesc o atmosferă culturală în care sentimentul acesta s-a produs și în care expresiunea este menită să-l caracterizeze. Sentimentul acesta trebuia să apară într-o cultură foarte diferențiată, foarte subțire, în care grijile vieții deveniseră mai mici, în care, prin urmare, se putea produce acest sentiment mai dezinteresat și în care viața morală putea să graviteze către categoria aceasta estetică, către simpatia aceasta nerațională.

În sfîrșit, trecînd mai departe, el observă că „uneori sentimentul acesta de atracție misterioasă, bazat pe nu știu ce, reușește să capete o formă precisă recunoscînd într-o persoană prezența unei însușiri sau alta ; de pildă, fără să putem motiva, ne dăm imediat seama că cineva este inteligent, de o finețe a spiritului, prin acel nu știu ce care plutește pe fața sa ; sau cînd sîntem la curte recunoaștem pe rege chiar cînd se găsește în balet, alături de celelalte personagii ale curții, pentru că un nu știu ce de măreție există pe figura sa".

În sfîrșit, problema o specializează Bouhours la cazul artei, și aci este pasagiul care ne interesează pe noi mai mult : ceea ce alcătuiește calitatea artistică este, prin urmare, un nu știu ce ; arta are această atmosferă, este acest reflex delicat proiectat peste înfățișarea ei și tocmai acest reflex îi dă însușirea de artistic : „Acest nu știu ce aparține deopotrivă, spune Ariste, atît naturii, cît și artei, căci, fără a vorbi despre manierele diferite ale pictorilor, ceea ce ne farmecă în aceste tablouri excelente, în aceste statui aproape vii, cărora nu le lipsește decît cuvîntul sau cărora mai degrabă însuși cuvîntul nu le lipsește dacă am crede ochilor noștri ; ceea ce ne farmecă în aceste tablouri și statui este un nu știu ce inexpli-

https://biblioteca-digitala.ro

cabil. De asemenea marii maeștri, cari au descoperit că nimic nu place mai mult în natură decît ceea ce place bine fără să știi pentru ce, au încercat totdeauna de a da agrement operelor lor ascunzîndu-și arta, procedeele, cu cea mai mare grijă și cu cel mai mare artificiu."

Iată o precizare interesantă pentru estetică : pe cîtă vreme curentul raționalist, așa cum îl găsim reprezentat în estetica matematică, credea că poate să întrebuințeze scheme prestabilite, pe cîtă vreme el credea că poate pătrunde cu rigoarea metodei matematicei în secretele frumuseții, afirmînd că în frumusețe există un fond rațional, capabil de a fi definit prin rațiune și capabil de a fi rezolvat în raporturi cantitative, Bouhours afirmă că este ceva inexplicabil, irațional, în împrejurarea frumuseții.

Și nu numai atît, dar, pentru a obține cu adevărat frumusețea în artă, trebuie să ascundem procedeele, nu trebuie să fie nimic transparent din tot ceea ce artistul folosește.

Iată cum se specializează problema aceasta, a farmecului inexplicabil, la cazul artei. Dacă ne întrebăm care este baza de teoria cunoașterii care sprijină această vedere, fără îndoială că ea constă tocmai în împrejurarea că mai demult, începînd din evul mediu, s-a recunoscut existența unei cunoașteri mai delicate, dar mai confuze și în tot cazul opusă cunoașterii de care rațiunea se servește în întreprinderile sale.

În vremea în care creștea și se dezvolta conceptul de nu știu ce, *non so che*, *je ne sais quoi*, se mai dezvolta un alt concept, și anume conceptul „gustului".

Gustul, considerat ca o categorie estetică, este un fel de organ al însușirii acestui misterios „nu știu ce". Despre gust scrie un alt autor cartezian important, și anume Crousaz ; și scrie, la începutul veacului următor, renumita doamnă Dacier, traducătoarea lui Homer în limba franceză, în opera sa *Essai sur le goût*. Dar atît Madame Dacier cît și Crousaz nu aduc o contribuție însemnată față de felul cum fusese pusă problema în împrejurarea lui *je ne sais quoi*.

Pentru acești autori gustul nu este decît o anticipare a rațiunei. Astfel scria Crousaz în *Traité du beau* (1724) :

https://biblioteca-digitala.ro

„bunul-gust ne face să prețuim prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat" — gustul ajunge deci mai repede, în mod spontan, la același rezultat la care mai încet, dar cu siguranță mai mare, ajunge rațiunea. Cu alte cuvinte, gustul se deosebește de rațiune numai prin accelerațiunea mecanismului său; în natura sa intimă rămîne însă la fel cu rațiunea, de vreme ce rezultatele lor sînt identice.

Dar *„le je ne sais quoi"* afirmă însă și existența unei energii iraționale, pentru că *„je ne sais quoi", „non so che"* nu este numai un simplu sentiment, ca gustul, ci este ceva mai fin, care nu se poate dezvolta în paralelism cu rațiunea, este anume acea energie din spiritul nostru pe care Pascal o numea spiritul de finețe, în opoziție cu spiritul de geometrie, și care are o funcție de cunoaștere. Această problemă care se dezbate fie în literatură, fie în această ordine de scrieri — care, nefiind poetice, fiind teoretice, nu aparțin totuși marei filozofii sistematice — lucrurile acestea trec în curînd în filozofia sistematică propriu-zisă.

În această ordine de idei trebuie citat Leibniz, care, într-o scriere din tinerețe, de la 1684, *De cognitione, veritate et ideis,* distinge între *cognitio obscura și cognitio clara. Cognitio clara* poate fi *confusa* și *distincta; cognitio distincta* poate fi *adecuata* și *inadecuata.*

Acești termeni, de *clar* și *confuz,* de *distinct* și *indistinct,* ne-au întîmpinat și la Descartes, care îi luase din evul mediu.

Este interesantă această sistematizare a cunoștințelor noastre pentru a găsi care este locul pe care îl ocupă arta propriu-zis. Ei bine, cunoștința artistică, aceea pe care o solicită arta, este clară și este confuză; este în același timp clară și confuză — confuzul și cu distinctul sînt două spețe ale clarității, aceasta din urmă însemnînd numai intensitatea cunoștinței. Cunoștința artistică este foarte clară, are adică cea mai mare intensitate, însă este confuză, căci lucrurile pe care le putem cunoaște în împrejurarea artei nu le putem distinge bine între ele, pentru că nu se mărginesc între ele așa cum se limitează noțiunile într-un raționament științific. Îmi dau seama, că un lucru este frumos sau urît, că o pictură este

https://biblioteca-digitala.ro

reușită sau nu, dacă îmi place sau nu, însă ea rămîne indistinctă, rămîne confuză, pentru că termenii cari la un loc alcătuiesc impresiunea de frumusețe, acești termeni nu sînt perfect limitați între ei, cum sînt termenii unui raționament în cazul unei cercetări științifice.

Cine ar vrea să urmărească ideile de estetică ale lui Leibniz ar trebui să recurgă, afară de această scriere din tinerețe, *De cognitione, veritate et ideis,* și la una din cărțile cele mai importante pe care le-a scris, *Nouveaux essais*, în care cunoștințele iau numele de „mici percepții" sau sentimente. Prin urmare, și la Leibniz în definitiv frumusețea este un fel de anticipare a adevărului, și satisfacția estetică un fel de anticipare a raționamentului științific.

Trebuia însă să apară întrebarea : după cum avem o logică, ca știință a normelor de care ascultă adevărul, nu putem face tot o astfel de disciplină pentru aceste mici percepții, pentru sentimente, pentru cunoștințele confuze ? După cum avem o logică a cunoștințelor clare și distincte, nu cumva am putea să facem o logică a cunoștințelor clare și confuze ? Aceasta era întrebarea pe care o punea filozofia lui Leibniz, așa cum era sprijinită de tot curentul estetic care punea în lumină existența unei energii sufletești deosebită de rațiune, a unui procedeu al spiritului mai delicat, mai spontan, de care vorbește și Bouhours, și Pascal, și toată filozofia care perpetuează vechea tradiție scolastică.

Pentru că toți își dădeau seama că în această împrejurare ne găsim în fața unui fenomen de cunoaștere, atunci trebuia să se pună întrebarea : nu cumva se poate construi o știință analogă cu logica, o logică a sentimentului, a percepțiilor mai mici, a lui *„je ne sais quoi"* ? Ei bine, din această întrebare și din această nevoie apare necesitatea unei estetice ca știință autonomă, și anume prin contribuția lui Baumgarten, despre care ne vom ocupa mai departe într-una din prelegerile următoare.

https://biblioteca-digitala.ro

BOILEAU, CROUSAZ ȘI DUBOS

Acum două săptămîni ne-am ocupat despre raționalismul matematic din estetica Renașterii. Față de acest curent de cugetare, potrivit căruia esența frumuseții este raționabilă, în sensul că poate fi redusă la formule matematice, am accentuat în evoluția imediată a ideilor de estetică curentul iraționalist, reprezentat în primul rînd prin Bouhours, unul dintre teoreticienii acelui curios fenomen estetic pe care el îl denumește cu expresia *je ne sais quoi* și pe care italienii îl numesc *non so che,* despre care vorbiseră și unii dintre esteticienii Renașterii.

Alături de acestea se propagă însă un curent care la un moment dat trezește întrebarea **dacă** nu se poate construi o știință analoagă logicei, dar care să se preocupe de studierea normelor de care se servește **gîndirea** irațională, și nu a normelor de care se servește gîndirea rațională.

În felul acesta, ajunsesem să presimțim cum în istoria esteticei în vremea modernă va apărea contribuția importantă a lui Alexander Baumgarten. Dacă am trece însă la Baumgarten ar însemna că ne grăbim, pentru că asupra lui au lucrat și alte influențe, ca, de pildă, unele influențe franceze.

Înainte de a studia cu oarecari detalii contribuția lui Baumgarten, ne vom ocupa deci de estetica franceză a veacului al XVII-lea, apoi de estetica franceză în veacul al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Veacul al XVII-lea francez este dominat de două figuri. Una este a lui Bouhours, despre care ne-am ocupat. Ceea ce n-am spus însă rîndul trecut în legătură cu Bohours și aș vrea să adaog astăzi este că acel concept al lui „nu știu ce" mai este denumit de Bouhours și altfel, și anume prin termenul de *delicatesse*. Așa încît, dacă pentru prima formulare a acestei noțiuni trebuia să vă raportați la scrierea sa *Dialoguri între Ariste și Eugène*, pe care le-am analizat în prelegerea trecută, pentru analiza conceptului de *délicatesse*, finețe, subțirime, trebuie să vă raportați la cealaltă scriere care interesează problema lui Bouhours : *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit.*

Ce este această delicatețe, despre care vorbește Bouhours ? — Este acel fel al poeților de a prezenta lucrurile care combină adevărul cu falsul, de a înfățișa adevărul sub masca falsității ; *„délicatesse"* este un artificiu abil de care poeții se servesc uneori ; este, în sfîrșit, acel fel de a exprima care conține mai mult în ceea ce exprimă, decît în cum exprimă. Expresiunea sugestivă, expresiunea care dă mult de gîndit, expresiunea care poate evolua în libertate în imaginația noastră este expresiunea delicată.

Vedeți, prin urmare, că încă de pe acum se afirmă ca o însușire a frumuseții artistice sugestibilitatea, așa cum o va face mai tîrziu, cu multă forță, pentru a o ridica la rangul unui principiu general, Fechner, dar și alți teoreticieni ai artelor, și în special ai poeziei.

Alături de Bouhours, care reprezintă curentul iraționalist, înregistrăm însă și un puternic curent raționalist și poate că acesta din urmă este mai cu seamă reprezentativ pentru întreaga orientare a ideilor estetice din veacul al XVII-lea.

Reprezentantul principal al curentului raționalist este Boileau, a cărui scriere principală este *Art poétique* (1674), dar și alte scrieri ale sale, ca, de pildă, reflecțiunile cu care întovărășește traducerea tratatului lui Longinus *Despre sublim* și, în sfîrșit, un text foarte important deși mai puțin folosit, prefața pe care o adaogă operelor sale complete din 1701.

https://biblioteca-digitala.ro

Raționalismul pe care îl reprezintă Boileau e deosebit de raționalismul pe care l-am analizat acum două săptămîni cînd a fost vorba de Leon Battista Alberti și de raționalismul matematic din timpul Renașterii. De data aceasta avem de a face cu un raționalism filozofic.

Izvoarele la care avem să ne raportăm acum nu mai sînt Pythagora și Platon, cu reprezentarea lor despre esența cantitativă a lucrurilor, ci izvorul curentului pe care îl reprezintă Boileau este mai degrabă Aristotel, acela care a fixat ca însușire a artei caracterul de necesitate pe care mintea noastră îl deslușește în ea.

Așadar, avem curentul iraționalist, reprezentat prin Bouhours, avem curentul raționalist în sens filozofic, reprezentat prin Boileau. De aci înainte oricare teoretician estetic, timp de două veacuri, va trebui să-și precizeze atitudinea sa față de îndoitul punct de vedere pe care îl adoptă pe de o parte Bouhours, pe de altă parte Boileau. Contribuția pe care ne-a lăsat-o Boileau privește teoria poeziei, prin urmare este un text de estetică aplicată la cazul special al literaturii. Cu toate acestea, printre amănuntele pe cari ni le poate da relativ la genurile literare și rînduiala acestor genuri, relativ la teoria unității și legitimitatea miracolului păgîn și creștin ș.a.m.d., printre aceste detalii se pot recunoaște și anumite linii, scheme generale, cari interesează estetica generală, și despre acestea trebuie să ne ocupăm acum.

În scurt, rezumativ, pentru Boileau rațiunea este criteriul frumuseții, și este criteriul frumuseții în două feluri : întîi, pentru judecarea frumosului, în sensul că trebuie să apelăm la rațiune pentru a putea distinge între ceea ce este frumos și ceea ce este contrariu frumosului ; și rațiunea e criteriul frumosului în împrejurarea creației artistice, în sensul că la rațiune trebuie să ne adresăm pentru a obține frumusețea în artă.

Este adevărat că alături de criteriul rațiunii, care îl face pe Boileau să exclame că nimic nu este frumos decît ceea ce este adevărat *(rien n'est beau que le vrai)*, există și un criteriu naturalist la Boileau. Boileau afirmă în adevăr în natură adevăratul obiect al imitației artistice. Numai că, după cum s-a observat adeseaori, criteriul naturii despre care vorbește Boileau nu este natura ca

https://biblioteca-digitala.ro

element irațional care ne înconjoară, în sensul în care e concepută de noi, modernii, ci natura despre care vorbește Boileau este prelucrată, trecută prin rațiune, analizată în elementele ei de necesitate și universalitate.

În felul acesta, observați că Boileau se așază într-o poziție destul de deosebită față de ceea ce alcătuia sfera de criterii ale epocii imediat anterioare, și anume ale Renașterii : nu natura și nu rațiunea conducea pe artistul Renașterii, ci tradiția ; ceea ce călăuzea atît pe creatorul de artă cît și pe criticul de artă era criteriul conformității cu modelele excelente ale antichității. Așadar, în raport și în contrast cu Renașterea trebuie concepută contribuția lui Boileau. Numai că, deși teoreticește Boileau se găsește în acest contrast radical față de umaniștii Renașterii, practic el coincide cu ei, pentru că și Boileau continuă să susțină că artistul trebuie să se dirijeze de imitația anticilor, pentru că imitația anticilor reprezintă o normă ale cărei consecințe sînt încă binecuvîntate. Aceasta însă nu pentru motivul că antichitatea ar reprezenta o tradiție puternică, dar pentru motivul că anticii au creat o artă adecvată la cerințele rațiunii, așa cum continua să fie năzuința lui Boileau la această epocă. Dar, pe cîtă vreme umaniștii ascultau de regulele artei antice, Boileau nu mai vrea să asculte decît de legile raționale cari se manifestă în arta antichității. Regulele umanistice, acelea cari umpleau tratatele de poetică și de retorică ale epocii, au devenit la Boileau legi natural găsite, confirmate, aprobate de rațiune. Regulele s-au transformat la Boileau în legi. Importantă și esențială evoluție.

Fără îndoială că cineva care a prezidat la această evoluție, cineva care a influențat prin spiritul general pe care opera sa l-a degajat a fost Descartes, pentru că Boileau reprezintă în adevăr un efort analog cu acela al lui Descartes, anume efortul de a te smulge de sub puterea tradiției, pentru a nu te mai conduce în întreprinderile spiritului decît de propriul criteriu al rațiunii tale.

Așa încît, deși textele propriu-zise de estetică în scrierile lui Descartes sînt foarte puține, cu toate acestea se poate vorbi de o estetică a lui Descartes, în sensul influenței puternice care decurge din raționalismul lui,

https://biblioteca-digitala.ro

și poate că estetica modernă este și ea unul din rezultatele cartezianismului, în sensul că toată estetica modernă n-ar fi putut apărea dacă cugetătorii cari mai înainte erau pentru respectarea oarbă a tradiției n-ar fi început să se întrebe ei înșiși despre condițiile realizării frumuseții.

Iată, așadar, ideile esențiale, cele cari interesează estetica generală din opera lui Boileau. În vreme ce regalitatea lui Boileau era nediscutată, se ridică însă curentul iraționalist, pe care îl reprezintă Bouhours, și atunci una dintre grijile bătrîneții lui Boileau a fost să se precizeze față de conceptul nou pe care iraționalismul îl emitea. În prefața operelor sale complete (1701) încearcă să-și precizeze Boileau poziția sa față de conceptul *nescio quid, je ne sais quoi,* spunînd că „această delicateță care alcătuiește farmecul operei de artă nu poate consta decît dintr-o cugetare adevărată manifestată într-o expresie justă". Numai acestea pot alcătui laolaltă acel farmec greu de analizat în care unii dintre esteticienii vremii au găsit un fundament pentru dezvoltarea iraționalismului estetic.

Cu toate acestea, deși raționalismul lui Boileau este destul de puternic, s-ar putea găsi în opera sa și un anumit germene de iraționalism, care converge în mod interesant cu iraționalismul care pornea din tabăra lui Bouhours. Un germene de adevărat iraționalism îl găsim în opera lui Boileau cu ocazia conceptului de sublim, pe care îl adaptează după Longin și pe care îl face să intre ca un element de importanță în structura spirituală a idealului literar clasic.

Ce este sublimul nu se poate spune sau, cel puțin, nu se putea spune la epoca în care scria Boileau; dar cum se poate manifesta sublimul, măreția sentimentului, aceasta alcătuiește adevăratul subiect al scrierii despre sublim a lui Longin și în același timp al reflecțiilor lui Boileau cari întovărășesc traducerea acestei scrieri a lui Longin.

Expresiunea cea mai adecvată a sublimului este expresiunea simplă, expresiunea naivă, este acel fel de expresiune despre care un exemplu ne dă însăși „cartea facerii" din *Biblie,* care, vrînd să exprime gestul cel mai

https://biblioteca-digitala.ro

sublim care poate fi închipuit de către mintea omenească, al creării luminei, zice : *et Deus dixit : fiat lux, et lux facta est.*

Simplitatea în exprimarea unor sentimente mari devine astfel una dintre normele esențiale ale clasicismului și pe care Boileau o pune în lumină ajutîndu-se de textul lui Longin.

De ce însă expresiunile naive sînt încîntătoare ? De ce produce o bucurie mare sufletului nostru redarea simplă a unor lucruri mărețe ? Pentru că, mai întîi, lucrurile mărețe nu pot găsi în limbajul nostru nimic care să le fie egal și este, prin urmare, preferabil să se renunțe de a urca expresiunea pînă la rangul și demnitatea exprimatului ; este mai înțelept să ne resemnăm a lăsa expresiunile conștient inferioare exprimatului, ca să menținem contrastul evident între simplitatea expresiunei și măreția exprimatului.

Dar o altă pricină a farmecului care se introduce în sufletul nostru cînd constatăm felul naiv, simplu de redare a măreției constă în împrejurarea că în acest fel simplu, naiv sufletul nostru capătă o libertate, un spațiu interior în care se poate dezvolta contribuția subiectivă cea mai bogată a imaginației.

Iată, prin urmare, cum conceptul de naivitate, ca un concept corelativ al sublimității, reajunge conceptul de delicatețe, a cărui însușire am văzut că este tot sugestibilitatea. Iată, prin urmare, că în sistemul de concepte și de reguli pe care le dă Boileau rațiunea recunoaște că nu poate să epuizeze totdeauna conținutul lucrurilor, ci trebuie să se mulțumească cu acel jumătate-exprimat, cu clarobscurul, cu sugestivul, tot atîtea valori care ies în afară de sfera raționalismului propriu-zis, în care Boileau credea în alte ocazii că poate închide întreg domeniul frumosului.

Avem acum, prin urmare, un conspect al celor două curente importante cari stau la zorii epocii moderne : al curentului raționalist, reprezentat prin Boileau, și al curentului irațional ist, reprezentat prin Bouhours. De acum înainte, în cele două veacuri, în estetica franceză vom întîmpina sau teoreticieni care adoptă iraționalismul lui

https://biblioteca-digitala.ro

Bouhours sau pe alții care adoptă raționalismul lui Boileau.

Crousaz se așează în curentul rationalist. El publică opera sa *Traité du beau* la 1715. Era profesor la academia de la Lausanne, de matematică și de filozofie. Contribuția sa în estetică poartă, în adevăr, urmele acestor două influențe, a matematicei și a filozofiei. Foarte interesant este de văzut la Crousaz afirmarea poziției carteziene — pe care mai înainte am făcut-o răspunzătoare de apariția științei estetice — atunci cînd ajunge să se explice asupra motivelor cari l-au condus în cercetarea sa.

Crousaz scrie : „am îndepărtat din spiritul meu toate impresiunile pe care le primisem, pentru a reintra în mine însumi și pentru a mă reduce la noțiuni simple și din cele mai incontestabile". Gestul acesta al interiorizării cugetătorului care-și întreabă rațiunea sa este un gest cartezian, iar speranța că din niște noțiuni simple va putea reconstrui domeniul frumuseții amintește iarăși metoda carteziană, care socotea că poate să construiască prin operația sintezei întreg universul din principiile simple ale realității, pe cari le obținuse mai înainte prin operația analizei. Momentul concentrării omului condus de rațiunea proprie, iar pe de altă parte dualitatea analiză-sinteză ca metodă justă care ne poate îndruma în știință sînt două elemente prin excelență carteziene, cari apar și în această afirmație metodologică a lui Crousaz.

Dar inițiativa lui Crousaz mai este interesantă și în altă privință : el este unul dintre cei dintîi care inițiază psihologismul în estetică. După cum ați observat, estetica era înainte mai cu seamă obiectivistă ; întrebarea estetică era mai cu seamă relativă la însușirea obiectelor estetice, la structura frumuseții, la structura ei tehnică și matematică, în tot cazul în cugetarea estetică a epocii anterioare era implicată afirmația de principiu că adevăratul obiect al esteticei este frumusețea ca o creațiune obiectivă independentă de noi.

Crousaz observă față de acestea că ceea ce numim noi frumusețe nu este decît expresiunea unui raport cu anumite sentimente ale noastre, că este raportul cu o apro-

https://biblioteca-digitala.ro

bare a noastră. În modul acesta Crousaz trece în cercetarea frumuseții din domeniul obiectiv în domeniul subiectiv, în sfera raporturilor subiective pe cari le întreținem cu lucrurile.

La întrebarea, deci, cari sînt însușirile de structură ale frumuseții, Crousaz dă două răspunsuri, cari nu sînt noi de data aceasta, pentru că pentru el frumusețea este o unitate în multiplicitate, formulă care a apărut la Platon, care a fost interpretată de Sf. Augustin și reluată în vremea Renașterii, iar pe de altă parte frumusețea este o întocmire finalistă, frumusețea este o relație dintre părți în vederea unui singur scop.

E conceptul finalist al frumuseții, pe care-l cîștigă din studiul arhitecturii și pe care vrea să-l generalizeze la cazurile cele mai largi, cele mai răspîndite, așa, de pildă, cînd spune: „corpul omenesc este făcut pentru a trăi în sănătate, pentru a lucra și a executa ordinele sufletului; tot ceea ce contribuie la vreunul din aceste scopuri contribuie, în același timp, la perfecția corpului". În sfîrșit, Crousaz face remarca foarte importantă și epocală despre relativitatea frumuseții, căci, în adevăr, dacă frumusețea nu este decît un reflex al aprobării pe care o dăm noi anumitor lucruri, dacă nu exprimă decît raporturile unor lucruri cu sentimentele noastre și cum este evident că sentimentele pot fi foarte variate, concluzia este că și frumosul trebuie să varieze. Astfel se legitimează conceptul despre relativitatea frumosului.

În mod general, dacă considerăm contribuția esteticienilor de la sfîrșitul veacului al XVII-lea, putem spune că Crousaz se așază în curentul raționalist, mai întîi pentru că sensul frumuseții îl descoperă el într-o aprobare, deci într-un act intelectual, iar în al doilea rînd pentru că însușirile frumuseții se rezolvă după el în anumite raporturi raționale, cum este, de pildă, unitatea în varietate și adaptarea finală a părților unui întreg la scopul pentru care este făcut.

Cealaltă orientare, curentul iraționalist, îl reprezintă cam în același timp un alt autor, abatele Dubos, autorul importantei scrieri *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, apărută la 1719. Cu opera abatelui Dubos ajungem într-adevăr în pragul vremilor moderne. Această

https://biblioteca-digitala.ro

carte în două volume este o contribuție estetică foarte importantă, pentru că ea conține aproape toate afirmațiile esențiale ale esteticei moderne ; este o carte adîncă, este una dintre cele mai însemnate contribuții ale esteticei moderne.

Cari sînt tezele principale ale acestei lucrări, care reprezintă, ce este drept, mai puțin un sistem închis și bine organizat arhitectural decît o seamă de observații foarte ingenioase, făcute de un om care avea îndoita însușire de a fi un spirit logic, un spirit filozofic și în același timp un om care se bucurase de o educație artistică concretă foarte întinsă? În adevăr, în misiunile sale diplomatice — pentru că Dubos a fost diplomat — el a avut ocazia să călătorească mult în Europa, în Italia, Olanda și Germania ; în toate aceste locuri el a fost un observator pasionat de artă ; a unit gustul pentru artă cu reflexiunea asupra ei, încît opera sa nu reprezintă preocuparea unui spirit care de la filozofie se îndreaptă spre artă, ci preocuparea unui amator inteligent, a unui om care a unit o cultură artistică excelentă cu un remarcabil spirit filozofic.

Cari sînt tezele principale ale cărții născute și hrănite din acest spirit? Mai întîi, putem recunoaște în abatele Dubos ceea ce vom numi teoria funcțională a artei. Abatele Dubos observă că sufletul nostru, întocmai ca și corpul nostru, are nevoie de activitate. Sufletul are nevoie de sentimente, de pasiuni, pe care viața nu i le dă uneori. Și după cum corpul suferă atunci cînd este privat de mișcare, de exercițiul necesar lui, tot astfel și sufletul suferă atunci cînd îl lipsim de exercițiul necesar în domeniul pasiunilor. Există, spune el, „oameni cari suferă mai mult de a trăi fără pasiuni decît pasiunile i-ar face să sufere". Prin urmare, din această nevoie de a trăi viața sentimentală, viața pasională, apare arta. Nu este vorba însă de pasiuni adevărate în artă ; arta nu trezește pasiuni adevărate, pentru că atunci arta ar fi un exercițiu primejdios, pe care societatea l-ar fi eliminat ; pasiunile adevărate sînt purtătoare de consecințe rele, funeste. Arta nu dă pasiuni adevărate, ci niște „pasiuni artificiale".

https://biblioteca-digitala.ro

În felul acesta, cei cari au audiat cursul de anul trecut își dau seama imediat că Dubos anticipează teoria sentimentelor iluzorii, ceea ce s-a numit în estetica germană „*Die Scheingefühle*". Arta nu dă pasiuni adevărate, dar dă umbra unor pasiuni, pasiuni artificiale.

Dar în ce fel poate arta să dea pasiuni artificiale ? Prin imitație, imitînd obiectele adevărate. Dar în felul acesta Dubos ajunge la o consecință foarte importantă : obiectele și întîmplările pe cari arta trebuie să le imite pentru trezirea acestor pasiuni artificiale, prin care se dă o replică nevoiei noastre de a trăi viața pasional, obiectele și întîmplările cari trebuiesc propuse imitației artistului trebuie să fie interesante, capabile de a trezi pasiuni reale, interesante.

Astfel Dubos este plin de severitate față de arta peisagiului, pentru că peisagiul nu este capabil să trezească în viață pasiuni adevărate și nu poate, prin urmare, nici trezi pasiuni artificiale în imitația artistică. Se produce astfel o consecință dintre cele mai neașteptate într-o vreme cînd totul pregătea apariția unui J.-J. Rousseau, marele poet al naturii.

Dar cine este creator ? După aceste indicații psihologic-subiectiviste, din punctul de vedere al contemplatorului de artă, Dubos trece la punctul de vedere a ceea ce noi numim estetica obiectivistă, aceea care se pune din punct de vedere al producătorului de artă.

Din acest punct de vedere se întreabă Dubos cine este producătorul de artă și răspunde că este geniul. Între însușirile geniale Dubos recunoaște însușirea de spontaneitate ; geniul este spontan. Învățătura poate cel mult[1] să-l disciplineze, nu să-l creeze. Geniul este plin de facilitate, face cu ușurință lucrurile cele mai dificile, cari oamenilor de rînd le-ar părea greu de executat, dacă nu cu neputință. În al treilea rînd, geniul se bucură de însușirea ineității, aptitudinea lui este înnăscută. Dar deși geniul este înnăscut, condițiile în cari se dezvoltă el îl pot influența ; nu-l creează, dar îl influențează. Între aceste condiții Dubos remarcă două spețe : cauzele mo-

[1] În textul de bază : puțin (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

rale și ambianța, care este favorabilă sau nu vieții artistice, iar pe de altă parte cauzele fizice sau clima.

Vedeți, prin urmare, că Dubos, care anunță pe atîția dintre esteticienii moderni și ideile de estetică moderne, anunță în acest punct pe Taine, care a impus teoria influenței mediului fizic, cosmic, în artă. La Dubos se găsește pentru prima oară afirmată într-un ansamblu mai mult sau mai puțin sistematic influența climei asupra felului geniului artistic și asupra posibilității lui de a se dezvolta mai bine.

În sfîrșit, trecînd la subiectul care este subiectul principal al scrierii sale, și anume la raportul dintre poezie și pictură, Dubos pleacă de la deosebirea pe care a făcut-o un teoretician grec al artei, Simonide, și după care poezia este o pictură mută, după cum pictura este o poezie vorbitoare, aceeași formulă deci care reapare și în Horațiu în expresia : *ut pictura poesis*. Observîndu-se însă că mijloacele lor sînt deosebite, că identificarea pe care o cuprind vorbele lui Simonide sau Horațiu este grăbită de vreme ce pictura lucrează în spațiu, cu raporturi spațiale, pe cînd poezia lucrează în timp, cu durata și mijloacele timpului, constatarea antică putea fi depășită. În felul acesta, Dubos anunță o contribuție care se va produce cu cincizeci de ani mai tîrziu, a lui Lessing, în scrierea sa *Laokoon sau despre granițele dintre pictură și poezie*.

Numai că această comparație este pentru Dubos și prilejul unei valorificări. Într-adevăr, comparîndu-le, Dubos găsește că pictura este superioară poeziei, de vreme ce pictura se servește de mijloacele văzului, iar simțul văzului este acela care lucrează cu mai multă putere și în mod mai direct asupra sufletului nostru ; în al doilea rînd, pictura întrebuințează mijloacele directe ale naturii, pe cînd poezia numai simbolul lor. În felul acesta efectele picturii sînt de o intensitate mai mare.

Am spus că Dubos anticipează pe Lessing. Dar Lessing a rezolvat altfel problema, într-un fel superior felului cum a rezolvat-o Dubos, pentru că Lessing arată că nu este posibilitate de comparație între poezie și pictură, în sensul unei deosebite valorificări a lor, de vreme ce mijloacele și țintele lor sînt cu totul deosebite ; încît pro-

https://biblioteca-digitala.ro

blema de a le compara [1] pentru a extrage de aci motivul prețuirii uneia din aceste arte în dezavantajul celeilalte este o problemă naivă, este o problemă rău pusă.

În sfîrșit, Dubos afirmă că criteriul adevărat în prețuirea frumuseții este sentimentul propriu, un criteriu individual care ne aduce aminte de spiritul cartezian, în atmosfera căruia se dezvoltă întreaga estetică a vremii.

În sfîrșit, Dubos observa mai departe că în această varietate a sentimentului individual există un factor care temperează această varietate, care introduce unitatea în ea și care îi impune un consens în timp. În felul acesta se întoarce împotriva bazelor cugetării lui, trecînd de la principiul cartezian înapoi la principiul tradiției.

Iată în ce constă contribuția importantă a lui Boileau, Crousaz și Dubos. Vom continua în lecția viitoare să ne ocupăm cu restul contribuției franceze în estetica veacului al XVIII-lea.

[1] În textul de bază : problema care le compară (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

ANDRÉ, BATTEUX, CONDILLAC

În prelegerea trecută am obținut din comparația ideilor estetice ale lui Boileau cu acelea ale lui Bouhours opoziția dintre curentul iraționalist și cel raționalist în estetică, opoziție față de care se precizează poziția tuturor esteticienilor ulteriori. Din acest punct de vedere, am și început să caracterizăm pe esteticienii cei mai reprezentativi de la finele veacului al XVII-lea și începutul veacului al XVIII-lea, printre cari cei dintîi analizați au fost Crousaz și abatele Dubos. Urmează să continuăm astăzi cu aceeași expunere, pentru ca să trecem în prelegerea viitoare la înfățișarea ideilor de estetică în alte țări decît în Franța.

Un autor care trebuie pomenit îndată după Dubos este le père André, care publică în anul 1741 cartea sa intitulată *Essai sur le beau (Încercare asupra frumosului)*. Deși titlul ne anunță categoric că lucrarea se va ocupa „despre frumos", ceea ce-i lipsește acestei lucrări este o definiție precisă a frumuseții, părintele André mulțumindu-se cu considerații vagi, ca, de pildă, aceea în care spune că numește frumos „ceea ce are dreptul să placă rațiunii și reflecțiunii prin excelență, și aceasta prin lumina sau prin justețea sa și, dacă ni se permite acest termen — adaugă André — prin agrementul său intrinsec", definiție care exprimă mai mult entuziasmul pe care André îl nutrește pentru aparența frumoasă decît firea adevărată a acesteia.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai clar, deși nu complet, este André, după cum veți vedea îndată, atunci cînd procedează la clasificarea feluritelor înfățișări ale frumosului. Așa, de pildă, André distinge, dintr-un punct de vedere — pentru că în cartea lui putem distinge două clasificări ale frumosului — distinge, dintr-un prim punct de vedere, mai întîi un frumos esențial, care ar putea fi identic cu structura spirituală și metafizică a lumii. Frumosul esențial este după André acela care rezultă din preeminența spiritului asupra corpului și din recunoașterea atotputerniciei lui Dumnezeu. Apoi un frumos natural, care este independent pe opinia oamenilor — prin urmare un fel de alcătuire [pe] care pentru a o înțelege trebuie să o comparăm cu dreptul natural, pentru că și acesta este un drept independent de opinia oamenilor — și care ar rezulta din însăși așezarea firească a lucrurilor, și, în sfîrșit, un frumos instituit, un frumos convențional declarat [ca] atare de către oameni, cum este acela pe care îl înfățișează frumusețea moravurilor.

După cum vedeți, în conceptul de frumusețe al lui André, pe care nu poate să-l definească, intră toate elementele vieții spirituale superioare a omului : frumosul este și sentimentul religios, și instituțiile, și moravurile noastre, în sfîrșit tot ceea ce înfățișează o culme a vieții spirituale omenești.

Firește că toate aceste categorii de frumos alcătuiesc laolaltă ceea ce s-ar putea numi frumosul inteligibil, care alcătuiește primul termen al unei clasificări făcute dintr-un alt punct de vedere de către André, adică acel frumos care este perceput de rațiune întru cît ea este atentă la ideile spiritului, spune André, și căruia i se opune frumosul sensibil, care este perceput și el de rațiune, însă întru cît rațiunea este atentă la ideile pe cari ea le primește de la simțuri, iar acest frumos sensibil este la rîndul lui de două feluri : este vizibil și este acustic.

Dar această despărțire a frumosului în inteligibil și sensibil, și a frumosului sensibil în vizibil și acustic amintește, după cum ați ghicit îndată, o altă clasificare renumită în istoria doctrinelor de estetică, și anume clasificarea de la sfîrșitul antichității pe care a făcut-o Plotin. Și la Plotin remarcasem — ceea ce trebuie să remar-

https://biblioteca-digitala.ro

căm și acum cu ocazia lui André — extinderea noțiunii de frumos la alte obiecte și manifestări ale spiritului dintre cele mai variate. Extinderea noțiunii de frumusețe pînă la limitele spiritului omenesc nimicește caracterul original al frumuseții și, ea vrînd să cuprindă atît, frumusețea în realitate se deșartă de orice conținut. Prin urmare, adoptînd clasificarea lui Plotin, André adoptă, în același timp, și dificultățile inerente ale oricărui idealism estetic prea extins și mișcat de tendința de a recunoaște frumusețea în înfățișări prea diverse ale spiritului omenesc.

Mai multă folosință prezintă ideile de estetică ale lui André atunci cînd el remarcă — nu cel dintîi, desigur, dar în tot cazul cu oportunitate — că frumusețea se distinge și prin unitate : unitatea este un aspect caracteristic al frumuseții. Unitatea între părțile componente ale unui întreg, unitatea între stil și materia tratată, atunci cînd este vorba în special de literatură, sau unitatea între persoane, între lucrurile pe cari ele le exprimă și între tonul pe care îl întrebuințează ca să exprime aceste lucruri, unitatea din toate aceste puncte de vedere, și poate și din altele, este însușirea care caracterizează frumusețea.

O problemă a timpului, pe care am întîmpinat-o și la abatele Dubos și față de care trebuia să ia poziție și părintele André, era ideea relativității frumosului. Acesta era un factor absolut nou apărut în istoria doctrinelor de estetică, deoarece pentru mentalitatea clasică și ceva mai bătrînească a lui Boileau relativitatea frumosului nu era o problemă, rațiunea fiind o putere producătoare de frumusețe și aceea care conduce aprecierea frumosului, chiar atunci cînd ea activează în forma învăluită a gustului, gustul fiind conceput ca o anticipație a rațiunii ; ei bine, rațiunea, întru cît este producătoare și constatatoare a frumosului, trebuie să ajungă vecinic la aceleași rezultate și în cadrul ei nu poate rămîne nici un loc pentru variațiunile de gust.

În momentul însă cînd problema capătă o coloratură psihologică, cum lucrul se întîmplase la Dubos, și cînd frumusețea nu este decît reflexul care reprezintă o întîlnire fericită între diferite aspecte ale realității și anumite

https://biblioteca-digitala.ro

tendințe ale sufletului, în momentul în care problema este mutată în acest domeniu psihologic, în care frumusețea nu este decît o funcțiune a sufletelor individuale, a cărei variație în timp este un fapt empiric și natural, în același moment se înțelege că inteligența trebuia să pună și problema relativității estetice.

Din același punct de vedere se pune și André, numai că el, care respinge orice disciplină psihologică, nu poate să explice această relativitate a frumosului, ci se mulțumește s-o constate, punînd-o cel mult în legătură cu voința providenței. Căci, spune el, după cum providența a dorit varietatea fizică dintre oameni, tot astfel ea a dorit și diversitatea sufletească dintre oameni, diversitate care stă la baza relativității noastre în aprecierea și în crearea frumosului.

Acest apel la providență, ca pricină răspunzătoare a variațiilor pe cari operele de artă le reprezintă în istorie, reprezintă mai degrabă un refuz de a da o explicație decît o explicație care ar putea să fie primită și de noi.

În sfîrșit, André, care era un preot și care trebuia să facă în orice împrejurare onoare și punctului de vedere specific al condiției sale, admite și un fel de eterogenie a frumosului, spunînd că frumosul nu poate să fie numai obiectul sentimentului, așa cum lucrul fusese înfățișat de către Dubos, și nici al imaginației, cum lucrul a fost înfățișat de către alții. Imaginația este o nebună, iar sentimentul este un imbecil, și, prin urmare, frumusețea nu poate să fie opera uneia sau opera altuia. Față de slăbiciunile imaginației și sentimentului trebuie să existe o instanță superioară care să le ordoneze, iar această instanță este pe de o parte rațiunea, iar pe de altă parte bunele principii morale cari activează sufletul nostru și cari se însărcinează în opera marilor artiști să îndrepte imaginația și sentimentul către țintele adevărate ale frumuseții.

Frumusețea este, așadar, o operă în care colaborează deopotrivă sentimentul și imaginația cu rațiunea și cu virtutea. Acolo unde nu ni se dezvăluiește un cuprins rațional și moral, frumusețea este compromisă, nu mai avem de-a face cu ea, ci cu pervertirea și cu degenerarea ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată, în scurte cuvinte, cari sînt ideile principale ale acestui estetician și preot și iată cari sînt mai degrabă slăbiciunile acestor idei estetice, pentru că, în adevăr, André nu ne face impresia să realizeze un progres peste ceea ce abatele Dubos, un om înzestrat cu mai mult spirit științific decît el, ne spusese mai înainte.

Mai interesant decît el este abatele Batteux. Observați că mai toți esteticienii vremii sînt preoți, călugări, cărturari și umaniști ai timpului. Cartea lui Batteux se numește *Les Beaux-Arts réduits à un méme principe* și [e] apărută cinci ani mai tîrziu decît cartea lui André, adică în 1776.

Lucrarea lui Batteux reprezintă o adevărată etapă hotărîtoare în istoria doctrinelor de estetică, pentru că ea ne scoate în față ceva cu care n-am mai avut ocazia să ne întîlnim în trecut, și anume un sistem de estetică.

În trecut, dacă aruncăm o privire sumară, dar cuprinzătoare, asupra evoluției ideilor de estetică, avem de cele mai multe ori episoade, din scrieri filozofice mai largi, asupra problemei frumosului, avem lucrări consacrate unor chestiuni speciale și tehnice, ca nenumăratele tratate de arhitectură sau de poetică sau de pictură, dintre cari unele au existat și către sfîrșitul antichității, dar al căror număr a început să se mărească considerabil din vremea Renașterii. O scriere însă care să cuprindă întregul domeniu al artei și frumosului, chiar al frumosului din afară de artă, din natură, și care să caute să coordoneze toate aspectele de frumusețe pe baza unui principiu comun care s-ar întrupa în toate, cu alte cuvinte și cu un singur cuvînt, un sistem de estetică, noi n-am mai întîlnit pînă acum și a fost rolul lui Batteux, un rol pe care îl împlinește în mod onorabil, dacă nu în mod strălucit, de a da primul sistem de estetică.

Era aci însă în definitiv o consecință a cartezianismului, a cărui influență în ideile de estetică ale veacului noi am arătat-o și în prelegerea trecută. În adevăr, cartezianismul, propunîndu-și să găsească principiile simple ale realității prin operația de analiză, pentru ca apoi prin opera de sinteză corelativă să construiască complexitatea realității din principiile simple de la bază, încuraja spiritul de sistem.

https://biblioteca-digitala.ro

Cartezianismul, proclamînd această metodă, trebuia să ducă în domeniul special al frumosului la concluzia că se pot crea sisteme de estetică, adică se poate explica integral lumea frumuseții din anumite principii simple. Este și ceea ce Batteux dorește cînd spune că „toate regulele cari erau prescrise pînă acum — tehnica din tratatele de arhitectură, de sculptură sau pictură — sînt ramuri care țin de un singur trunchi ; dacă am putea să coborîm pînă la izvorul lor am găsi acolo un principiu destul de simplu, spune el, pentru a fi cuprins deîndată și destul de cuprinzător pentru a absorbi în sine toate aceste mici regule de detaliu".

În această simplă propoziție programatică a lui Batteux se afirmă pe de o parte principiul analizei și al sintezei carteziene și pe de altă parte principiul cunoașterii intuitive a principiilor simple și [a] fundamentelor elementare, principiu iarăși caracteristic pentru cartezianism. Batteux are meritul de a fi ridicat primul sistem de estetică, dar executînd această operă nu face decît să dezvolte spiritul cartezian, care, după cum am arătat în prelegerea trecută, era activ în estetică încă de mai înainte.

Care este însă acest principiu simplu și elementar pe care analiza carteziană, prin abatele Batteux, îl descoperă la fundamentul tuturor înfățișărilor frumuseții ? Este principiul imitației. Arta este o imitație a naturii, este acel *„mimesis"* aristotelician, căci și pentru Aristotel, ca și pentru maestrul său, Platon, arta este în primul rînd imitație.

Ce fel de imitație este arta ? Este o imitație a naturii frumoase *(la belle nature)*, spune Batteux. Prin urmare, principiul simplu și elementar din care se dezvoltă toate regulele speciale și de detaliu ale frumuseții este principiul imitației naturii frumoase.

Dacă însă întrebăm pe Batteux ce se numește natură frumoasă, atunci răspunsul pe care ni-l dă nu este întotdeauna același, căci natură frumoasă înseamnă uneori la Batteux natura elaborată de rațiune, stilizată de rațiune, natura în care se exprimă caracterul necesar pe care noi l-am dezgrădinat din aspectul lucrurilor ; este, cu alte cuvinte, natura de care vorbea Boileau și este, în același

https://biblioteca-digitala.ro

timp, imitația acelei naturi pe care o recomanda Aristotel artiștilor atunci cînd, comparînd istoria cu poezia, stabilea superioritatea celei din urmă pentru motivul că, pe cîtă vreme cea dintîi înfățișează lucrurile așa cum au fost, cea de a doua înfățișează lucrurile cum trebuie să fie, în caracterul lor necesar, prelucrat de rațiune.

Dar natura frumoasă înseamnă la Batteux și altceva : înseamnă natura așa cum apare ea uneori, pentru că în rezervorul ei imens avem forme frumoase și forme mai puțin frumoase. Ei bine, gustul trebuie să conducă pe artist să aleagă ca model al imitației sale numai trăsături frumoase ale naturii.

Rămînea însă o problemă în fața căreia Batteux nu închide ochii, anume problema [pe] care o impunea cu toată energia evoluția contemporană a artelor, începînd cu pictura Țărilor de Jos, prin urmare cu pictura care ajunge la culmea ei în veacul al XVII-lea, un curent de realism care se generalizează în toată arta, și în special în pictură. Pictorii flamanzi și olandezi nu mai sînt ca pictorii Renașterii, pictori exclusiv de înfățișări frumoase ; urîtul, caracteristicul și grotescul se impun adesea, ba chiar de cele mai multe ori, acestei producții de artă, care începe în Franța să se generalizeze cu un veac mai tîrziu, anume în veacul al XVIII-lea. Abatele Batteux trebuia însă să ia atitudine față de problema realismului în artă : atît de adevărată este propoziția care a condus uneori explicațiile acestui curs, și anume că în felurite sisteme de estetică se exprimă idealurile artistice ale timpului și că nu putem studia evoluția sistemelor de estetică decît într-o strînsă legătură cu istoria artelor.

Dar să vedem ce răspunde Batteux la problema imitației urîtului în natură, a obiectelor urîte, problemă care scoate în față o împrejurare care în primul rînd limita constatarea, [pe] care mai înainte o întîmpinam în toată generalitatea ei, că arta ar fi în toate împrejurările imitația naturii frumoase.

Batteux observă mai întîi că urîtul este ceea ce într-un fel oarecare poate fi primejdios pentru noi. Imitația obiectelor urîte însă nu mai este primejdioasă. Pe de altă parte, emoția — și aci reapare un moment din ideologia lui Dubos — emoția legată de prezentarea unor

https://biblioteca-digitala.ro

obiecte interesante este plăcută în toate împrejurările, este plăcută chiar și în cazul obiectelor urîte, numai că aci dezagreabilul legat de caracterul amenințător al obiectelor urîte este limitat, întrucît nu avem de a face cu aceste obiecte însele, ci numai cu copia lor. Arta realistă care înfățișează urîtul poate rămîne artă, ea poate fi mai departe plăcută, pentru că întrunește avantajul de a prezenta obiecte emotive cu avantajul de a elimina caracterul primejdios și dezagreabil din ele.

În ce fel ajunge arta la aceste rezultate? Dîndu-se ca atare, arta este o ficțiune care se mărturisește că este ficțiune. Există în artă două momente: unul care ne înfățișează copia adevărului, iar altul care ne spune că ne găsim totuși în fața unei copii.

După cum vedeți, în această importantă teorie a abatelui Batteux se găsește prefigurată teoria modernă a lui Konrad Lange, care vedea în dispoziția estetică ceea ce el numea o autoiluzionare conștientă. Așadar, la întrebarea care sînt originele teoriei iluzionismului estetic, așa cum îl înfățișează în special Konrad Lange în zilele noastre, răspunsul este că ea apare în veacul al XVIII-lea în legătură cu problema „pasiunilor artificiale", cum le-a numit Dubos, dar și cu dubla virtualitate, realistă și fictivă, a artei, așa cum ea apare, aproape în termenii lui Lange, la abatele Batteux.

În sfîrșit, o eterogenie a frumosului recunoaște și Batteux atunci cînd observă că pasiunile pe care urîtul le trezește sînt totdeauna amice, nu dușmane ale înțelepciunii. Un fond moral recunoaște Batteux și în plăsmuirea frumuseții.

Cu Crousaz, cu Dubos, cu André și cu Batteux am denumit pe cei patru esteticieni cari stau sub influența directă a lui Descartes. La lista lor ar trebui, fără îndoială, să-l trecem și pe Bouhours și pe Boileau; aceștia sînt însă poeticieni mai degrabă: conținutul adevărat și principal al operei lor este relativ la teoria specială a poeziei; numai în anumite detalii și episoade ale operei lor găsim și afirmații generale asupra caracterului frumuseții.

Recapitulînd materia înfățișată în aceste două prelegeri, pentru a stabili bine în ce constă influența carte-

https://biblioteca-digitala.ro

ziană — acea influență care a permis unui istoric al esteticei care înfățișează ideile acestei epoci să-și intituleze cartea sa *Estetica lui Descartes*, cînd în opera lui Descartes se găsesc numai sumare idei asupra frumuseții — pentru a justifica vorba de o estetică carteziană este necesar să recapitulăm, prin urmare, în ce constă această influență, cari sînt împrejurările cari ne pot permite să vorbim despre un cartezianism estetic.

Prima influență. Practica artistică și judecata artistică erau călăuzite în Renaștere de reguli tradiționale. A judeca artistic însemna a aplica un cod de norme estetice, fie că ele veneau de la Aristotel sau de la Vitruv sau de la Quintilian sau de la Ciceron. Prin influența carteziană se renunță la această atitudine sclavă față de tradiție, pentru a lua o poziție originală, directă în fața problemei frumuseții. Această confruntare cu problema frumuseții este o atitudine pe care a solicitat-o cartezianismul prin întreaga sa disciplină mintală și științifică pe care a inaugurat-o.

În al doilea rînd, ideea putinței de derivare a frumuseții în toată varietatea aspectelor ei dintr-un principiu simplu am văzut — și astăzi, și în trecut — că este rezultatul aplicării în estetică a metodei analitic-sintetice a lui Descartes.

În sfîrșit, recunoscînd mai la toți esteticienii aceștia un conținut intelectual rațional al frumosului, putem spune că ei se lăsau conduși de fapt de spiritul cartezian, spirit de raționalism în genere și spirit care trebuia să deschidă ochii cercetătorilor asupra caracterului raționalist-intelectualist al aparențelor frumoase. Iată, prin urmare, în ce constă influența [1] lui Descartes asupra ideilor de estetică în acest veac.

Trebuie să observăm însă că Descartes, ca mulți alți filozofi — și am spune ca mai toți marii filozofi — prezintă fenomenul curios — pe care l-am observat și am încercat să-l analizăm și altă dată — fenomenul curios al unei ambivalențe. Sînt mulți filozofi mari cari îndreptățesc consecințe simetric opuse.

---

[1] În textul de bază : importanța (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Despre fenomenul acesta, al ambivalenței filozofilor, aș putea să vă dau numeroase exemple, dar, pentru a nu intra în discuții cari ar corupe linia dreaptă a expunerii cursului, mă voi mulțumi cu acest unic exemplu pe care îl scoate în față influența lui Descartes în istoria doctrinelor de estetică.

Cartezieni erau și esteticienii raționaliști : un Boileau, un Crousaz, un André ; dar cartezieni sînt și reprezentanții esteticii iraționaliste : un Bouhours, un Dubos. Cum se explică această stare de lucruri ? Acești gînditori sînt cartezieni din punctul de vedere al uneia sau alteia dintre influențele amintite : Boileau este cartezian întru cît este raționalist ; Bouhours este cartezian întru cît în intuiția intimă a sufletului care se introspectează declară el a găsi criteriul frumuseții, nu în norme, în regule pe care scrierile antichității le-ar fi lăsat moștenire.

Din același filozof se degajă influențe profunde și variate și, valorificînd unele sau altele din elementele moștenite, cercetătorii pot să ajungă la rezultate cu totul deosebite. Această împrejurare a bogăției variate într-un filozof mare este răspunzătoare de ceea ce am numi ambivalența marilor filozofi.

Veacul al XVIII-lea mai cuprinde, firește, numeroase scrieri de estetică, și în rîndul acestora ar trebui să treacă scrierile sau articolele sau studiile mai largi pe care le publică Rousseau, poate unele din paginile lui Voltaire, care are un articol consacrat frumosului în dicționarul său filozofic. Însă cercetarea acestor scrieri dovedește cu ușurință că acești gînditori iau una sau alta dintre temele tipice ale esteticei vremii, pe care le-am înfățișat aci aproape în întregime.

Aș vrea totuși să mă opresc asupra unuia dintre gînditorii veacului al XVIII-lea, care, deși nu era estetician și scrierea sa nu era afectată problemelor de estetică, prezintă totuși un interes mai deosebit, pentru că inaugurează un capitol nou al cercetărilor de estetică, care va fi bogat în consecințe. Acest gînditor este Condillac, care scrie *Essai sur l'origine des connaissances humaines.*

Condillac, după cum știți din istoria filozofiei, este reprezentantul cel mai de seamă al senzualismului. În Franța el reprezintă momentul cînd în filozofia franceză

https://biblioteca-digitala.ro

intervine altă influență pe lîngă cea fundamentală, carteziană, anume influența engleză a lui Locke. Pentru Condillac toate cunoștințele sînt de origine sensibilă; nimic nu există în spiritul nostru care să nu provină din simțuri, iar aceste elemente transmise sufletului nostru prin simțuri sînt combinate între ele grație unei facultăți a sufletului pe care el o numește asociația de idei. Asociația senzațiilor între ele, asociația senzațiilor cu semnele cari le manifestă sînt[1] răspunzătoare de toate formele, chiar de cele mai variate, care apar în psihologia omenească.

Pornind de la această constatare de bază ajunge Condillac să pună și anumite probleme estetice, și anume iată că asociația dintre senzație și semnele care o manifestă produce la un moment dat limbajul omenesc. Limbajul omenesc este mai întîi un limbaj de gesturi, un limbaj activ. Limbajul activ este făcut din gesturi, cărora li se asociază în curînd exclamațiile, considerate și ele ca un fel de gesturi, atitudini ale corpului, ale organismului care reacționează la anumite impresiuni.

Curînd însă aceste două elemente ale limbajului se despart între ele și atunci vechiul limbaj de gesturi, devenit inutil pentru că limbajul prin semne, prin sunete articulate și prin scris i-a luat locul, devine dansul artistic. Limbajul de semne reprezintă și el o etapă din care se vor dezvolta creațiuni artistice. Limbajul sunetelor articulate și semnelor scrise este un limbaj sensibil impregnat de multe elemente senzoriale.

Limba omului primitiv, a omului proaspăt al civilizației, este o limbă mai colorată, scrierea sa este o adevărată pictură, iar arta plastică n-ar fi decît moștenirea acestui prim limbaj de semne; este, cu alte cuvinte, o limbă dinaintea civilizației și independentă de ea.

Condillac poate n-a văzut toate consecințele acestei vederi și poate că el nici măcar nu cerea să i se recunoască meritul — pe care cu dragă inimă i-l acordăm — de a fi deschis un capitol nou al cercetării estetice, anume capitolul pe care noi îl cuprindem sub numele de estetica sociologică. Problema genetică a artei apare ast-

[1] În textul de bază: este (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

fel mai întîi la Condillac. Dar vederea sa despre artă ca organ al expresivității și al unei mentalități antitetice cu civilizația este o vedere de o adîncime considerabilă, pe care însă în întreaga sa cuprindere o vor înțelege mai bine unii din gînditorii aceluiași veac, dar în alte țări, o vor înțelege bine un Vico și un Herder.

În măsura în care aceste vederi trebuiau să se răspîndească, în aceeași măsură cartezianismul estetic urma să fie lichidat. Frumusețea și arta apar în aceeași măsură ca o expresiune a adîncului sufletesc primitiv, îndepărtat de civilizație, a subconștientului din om, cum am spune noi în termeni moderni, nu a rațiunei sale luminate.

În felul acesta, dezvoltînd unele vederi pe care Condillac le-a întrezărit, dar fără să le adîncească suficient, estetica se îndreaptă spre alte ținte decît acelea la cari cartezianismul ajunsese.

https://biblioteca-digitala.ro

BAUMGARTEN

În prelegerea trecută am arătat că unul dintre cîștigurile evoluției ideilor de estetică în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea a fost constatarea faptului că frumusețea reprezintă un moment irațional; o cunoaștem prin energii iraționale ale sufletului și nu o putem rezolva în afecte ca să aibă firea raționalității.

Chiar atunci cînd în ciuda acestui curent reprezentat între alții mai cu seamă de Bouhours și Dubos se perpetua curentul rationalist, facultatea care era capabilă să perceapă frumusețea era anticipația rațiunii, era o rațiune mai obscură, o rațiune pentru care un Crousaz și alții întrebuințează termenul de *gust*.

Tratînd despre aceste orientări în știința esteticei, aminteam încă de pe atunci de Alexander Baumgarten, care trebuia să ducă toate aceste tendințe [la] știința modernă a esteticei. Alexander Baumgarten este, așadar, unul din marile nume ale științei noastre.

S-a născut la anul 1714 în Germania. A trăit relativ puțin, a murit tînăr, la 48 de ani, în 1762. A fost în timpul vieții sale profesor de filozofie la Universitatea din Frankfurt an der Oder, o universitate care de atunci s-a desființat.

A scris mai multe lucrări, dar între acelea cari interesează știința noastră este mai întîi mica scriere de la 1735 intitulată *Meditationes philosophicae de nonnullis*

https://biblioteca-digitala.ro

ad poema pertinentibus, așadar o poetică, ridicată însă pe un fundament de estetică generală.

Această scriere ne va servi și nouă, mai cu seamă în expunerea vederilor de estetică ale lui Baumgarten. Această scriere era dispărută din librării, dar acum se află din nou, într-o traducere germană care completează monografia consacrată esteticei lui Baumgarten, anume în cartea lui Albert Riemann *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens,* apărută în 1928.

Afară de acest text esențial, mai avem *Aesthetica* în două părți: prima apărută în 1750, a doua apărută în 1758; în sfîrșit, pentru adîncirea ideilor estetice ale lui Baumgarten trebuie consultată și scrierea sa intitulată *Metaphysica,* apărută în 1739.

Baumgarten era un elev al filozofului Christian Wolff, a cărui influență a fost foarte mare în Germania în veacul al XVIII-lea. Kant însuși, în perioada dinaintea erijării criticismului, în perioada precriticistă, sta sub influența lui Wolff. Wolff n-a fost însă autorul unor idei noi, ci el a dezvoltat, mai degrabă, a întrunit într-un sistem unele dintre ideile cuprinse în filozofia, mai veche, a lui Leibniz.

Leibniz n-a lăsat un sistem de filozofie, de aceea studiul operei sale este foarte greu. A lăsat o operă vastă, care trebuie cunoscută în întregime pentru a reconstrui sistemul său de filozofie. Un sistem complect, care să dea într-un ansamblu unitar toate rezultatele speculanței sale, el n-a ajuns să scrie niciodată în viața sa încărcată de ostenelile unor ocupații multiple, pentru că Leibniz n-a fost numai filozoful pe care îl cunoașteți, dar și un bărbat de stat încărcat cu mari răspunderi.

Wolff sistematizează, așadar, ideile filozofice ale lui Leibniz; la Wolff întîlnim, așadar, perpetuată și teoria centrală a filozofiei lui Leibniz, teoria monadelor.

Teoria monadelor înfățișează lumea ca pe o colecție de monade, de unități spirituale energetice care nu au comunicație între ele, dar care se găsesc într-un raport armonios prin voința Creatorului; însușirea principală a monadelor este să-și reprezinte lumea. Reprezentarea lumii rezultă, așadar, din virtualitatea adîncă a monadelor, nu din faptul că ele s-ar găsi în relație unele cu

https://biblioteca-digitala.ro

altele. Vasăzică, monadele pot fi definite și prin facultatea lor de reprezentare. Printre aceste monade există una în care reprezentările devin conștiente, și această monadă o numește Wolff, după Leibniz, suflet. Sufletul este, așadar, monada în care reprezentările devin conștiente. Reprezentările sufletului sînt însă de mai multe feluri : ele sînt mai întîi *obscure*, atunci cînd nu putem să le distingem între ele și nici să ni le reamintim, adică să le recunoaștem în amintire ; un exemplu de reprezentări obscure sînt acelea ale zgomotului valurilor ; cînd auzim vuietul mării noi nu putem să distingem între zgomotele pe care le produce fiecare val în parte izbindu-se de țărm, ci distingem numai totalitatea lor.

Reprezentările însă mai pot fi *clare*, anume atunci cînd le putem distinge unele de altele și ne putem aminti de ele ; un exemplu de reprezentări clare ni-l dau culorile : noi putem să distingem între verde și între roșu și putem, în același timp, să ni le reamintim.

Reprezentările clare sînt la rîndul lor de două feluri : sînt *distincte* atunci cînd nu numai că le distingem unele de altele, dar atunci cînd putem să enumerăm însușirile grație cărora ele se disting ; așa, de pildă, cînd am reprezentarea unui tigru și reprezentarea unei pisici nu numai că disting între aceste reprezentări, dar pot să stabilesc în același timp însușirile diferite de dimensiune, de culoare, de formă ș.a.m.d. prin care aceste două reprezentări se disting între ele.

Cînd însă reprezentărilor, deși sînt destul de puternice pentru ca să le putem distinge unele de altele, nu putem să le enumerăm însușirile prin care ele sînt diferite, atunci reprezentările clare sînt în același timp *confuze (verworren*, cum spune termenul german).

Reprezentările confuze rezultă din faptul că întrunesc un mare număr de însușiri care, însumînd intensitatea fiecăruia dintre ele, produc o intensitate destul de mare ca să se impună conștiinței, dar în care aceste însușiri se întrepătrund între ele într-un fel care face imposibilă enumerarea caracterelor distinctive care le compun.

Ei bine, pornind de la această clasificare, Wolff, care și în această privință îl urmează pe Leibniz, distinge între facultatea cognoscitivă superioară și facultatea cog-

https://biblioteca-digitala.ro

noscitivă inferioară *(facultas cognoscitiva superior et inferior)*.

Facultatea cognoscitivă superioară este aceea care are posibilitatea reprezentărilor clare și distincte, iar facultatea cognoscitivă inferioară este aceea care are posibilitatea reprezentărilor clare și confuze.

Reprezentările clare și confuze sînt, în același timp, reprezentarea senzitivă a obiectelor; ele nu sînt ceea ce Leibniz numea *„les verités de raison"*, ci *„les verités de fait"*, acelea cari sînt date într-un mod intuitiv, nu acelea pe cari le dobîndim prin rațiunea noastră. De aceea facultatea cognoscitivă inferioară o mai numește Baumgarten facultatea cunoștinței senzitive.

Omul de știință folosește mai cu seamă cunoașterea clară și distinctă, prin urmare facultatea cognoscitivă superioară, adică el își propune să distingă între lucruri, apoi să analizeze cunoștința lucrurilor în așa fel încît să-și dea seama și de însușirile speciale prin cari reprezentările lucrurilor diferă între ele.

Artistul ținteşte către cunoașterea clar-confuză, către reprezentarea senzitivă. Cunoașterea confuză, am spus, trebuie să fie și clară, și Baumgarten, care reia toate aceste idei, distinge între două feluri de claritățí : există o claritate *intensivă*, obținută prin distincția însușirilor componente, dar există o claritate *extensivă*, definită prin multiplicitatea însușirilor pe cari reprezentările le cuprind. Numai acestea din urmă sînt artistice.

Prin urmare, atunci cînd vorbește de reprezentările artistice, Baumgarten scoate în relief din firea lor două însușiri : mai întîi, aceea de a fi confuze : ne reprezintă un tot în care elementele se întrepătrund ; altă însușire, aceea de a fi *clar-extensive* prin multiplicitatea mare a însușirilor pe cari aceste reprezentări le cuprind.

Dar iată că reprezentările confuze și în același timp extensiv-clare sînt în același timp și individuale. Într-adevăr, reprezentările clare și distincte sînt pure abstracțiuni, ele reprezintă tipuri generale ale lucrurilor ; reprezentările artistice confuze și extensiv-clare sînt totdeauna individuale. Astfel ajunge Baumgarten la remarcabilul rezultat că obiectul adevărat al reprezentării artistice este individualul.

https://biblioteca-digitala.ro

Intrînd în oarecari detalii am putea enumera cari sînt speţele de reprezentări senzitive, prin urmare individuale, prin urmare confuze şi extensiv-clare, prin urmare cunoscute de facultatea cognoscitivă inferioară. Acestea sînt de mai multe feluri :

Sînt mai întîi senzaţiile sau, cum le numeşte Baumgarten folosind terminologia care circula în veacul al XVIII-lea, *„ideae sensuales"*, prin urmare acelea pe care le căpătăm prin simţuri.

Sînt apoi *afectele,* sentimentele în caracterul lor cel mai general. Această trecere a afectelor printre reprezentările artistice nu trebuie să ne surprindă, pentru că deja un Dubos în tratatul său ne arătase că adevăratul obiect al intuiţiei estetice este sentimentul.

Vedeţi, dar, că Baumgarten, care gravita încă în sfera unei psihologii intelectualiste, concepe afectele ca pe nişte elemente ale vieţii intelectuale, ca nişte reprezentări, şi anume ca reprezentare confuză, nu însă distinctă, a unor lucruri cari pot fi primejdioase sau folositoare intereselor celor mai largi ale vieţii noastre.

Reprezentări artistice mai sînt apoi ceea ce el numeşte *phantasma,* adică ceea ce în termenii psihologiei moderne am numi reprezentări, prin urmare imaginile unor lucruri obţinute de conştiinţă chiar în absenţa lor.

Dar în afară de reprezentările acestea, de *phantasma,* Baumgarten mai distinge o serie de reprezentări artistice, adică ceea ce el numeşte *figmenta,* adică ficţiuni, şi aci apare un moment foarte important.

Psihologia pînă în pragul veacului al XVIII-lea nu cunoştea decît una din formele imaginaţiei, şi anume imaginaţia reproductivă. Oricît de curioase ne-ar părea nouă lucrurile, deoarece conceptul imaginaţiei creatoare este curent pentru noi, de abia în veacul al XVIII-lea ajunge să se definească în conştiinţa omenească existenţa unei facultăţi a cărei funcţiune este să întrunească elementele unor reprezentări mai vechi în combinaţii noi. Acestea sînt *figmenta,* cum le numeşte în latineasca sa Baumgarten.

Aceste *figmenta* pot fi de mai multe feluri : ele pot fi utopice, atunci cînd cuprind însuşiri contradictorii ; aceste ficţiuni utopice le exclude din cadrul esteticei,

https://biblioteca-digitala.ro

pentru că fiind contradictorii nu pot fi reprezentate, nu pot alcătui obiectul unei reprezentări și, prin urmare, în același timp, nu pot alcătui obiectul reprezentării artistice.

Alte ficțiuni sînt acelea pe care le numește *figmenta vera*, care există în realitate, care există de fapt.

Altele sînt *figmenta heterocosmica* sau posibile. Figmentele eterocosmice nu există în realitate, sînt în afară de acest cosmos, dar însușirile lor nu sînt artificiale, nu sînt contradictorii și, prin urmare, artistul le poate întrebuința. Este foarte interesant conceptul de ficțiuni eterocosmice, care ne amintește ceva din teoria iluzionismului estetic din veacul al XVIII-lea, așa cum a apărut la Dubos și la Batteux, pentru că aceste ficțiuni, produse ale imaginației creatoare, sînt acelea cari puteau să ofere baza irealității sentimentelor.

În sfîrșit, ficțiunile pot fi și de alt caracter. Ele se numesc atunci *divinationes* și reprezintă o anticipare asupra procesului realității.

Iată, deci, *sensationes*, afecte, ficțiuni (utopice, adevărate, eterocosmice și *divinationes)*, iată o serie în adevăr interesantă de reprezentări senzitive, obiect al facultății cognoscitive inferioare, energia estetică a sufletului prin excelență.

Filozofia mai veche cunoștea o facultate cognoscitivă superioară. Și pentru dirijarea acestei facultăți cognoscitive superioare exista o știință normativă, o știință care fixa regulele de care această facultate trebuie să se conducă ca să ajungă la termenul său imanent, la cunoștința adevărului, și această știință era logica.

Întrebarea care apăruse și la alți gînditori, dar căreia abia Baumgarten îi răspunde într-un mod sistematic, este dacă nu cumva se poate construi o știință analoagă cu logica care să studieze facultatea cognoscitivă inferioară. Ei bine, această știință devine la Baumgarten estetica.

În conformitate cu unele idei mai răspîndite ale timpului său, Baumgarten socotește că facultatea cognoscitivă inferioară nu este decît o anticipație sau o preparație a facultății cognoscitive superioare. În adevăr, Baumgarten citează exemplul egiptenilor, cari își fixau înțelepciunea în scrierea hieroglifică, o scriere sensibilă,

https://biblioteca-digitala.ro

oferită simțurilor noastre, sau citează exemplul druizilor, cari își cîntau în poeme maximele înțelepciunii lor. Arta grecilor, a egiptenilor și poematica druizilor nu este decît un fel de anticipare a acelui exercițiu care în civilizația noastră va fi de o ordine rațională și care se va depune în filozofie și în știință.

Nu există însă o trecere de la cunoștința obscură și anticipatoare către deplina lumină a rațiunii ? *„Natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem"*, observă Baumgarten, sau, în altă parte : *„ex nocte per auroram meridies"* (miezul zilei înaintează din noapte prin aurora).

Ei bine, forma aurorală de cunoaștere, în care se anunță lumina și căldura puternică a amiezei, dar în care se simte ceva din palorile și răcoarea nopții, este forma de cunoaștere pe care arta ne-o rezervă, de aceea este justificat termenul pe care Croce îl instituie — în legătură strînsă cu termenul lui Baumgarten — [vorbind] despre artă ca forma aurorală a cunoașterii omenești.

Anticii aveau și ei o clasificare a reprezentărilor, anume în două : prima grupă o numeau *„aisthetica"*, a doua *noetica"*. Reprezentările *noetice* erau reprezentările rațiunii, tipurile abstracte ale lumii ideale, iar cele *aisthetice* erau cele perceptive, intuitive. Dezvoltînd acest termen *(aistheta, aisthesein* = a percepe) ajunge Baumgarten să creeze numele de e s t e t i c ă pentru știința analoagă cu logica a acestei facultăți cognoscitive inferioare, senzitive, confuze și extensiv-clare. Titlul apare pe o carte despre filozofia frumosului de-abia la el, anume cu ocazia marei lucrări intitulate *Aesthetica* de la 1750—1758.

Mai înainte se întrebuințau alți termeni : tratat despre frumos, încercare asupra gustului și în mod mai special scrieri despre poezie, arhitectură, pictură ș.a.m.d. Baumgarten este acela care pentru prima oară ne dăruiește un cuvînt care să desemneze în mod unitar această ordine de preocupări.

Cu aceasta însă n-am definit tot cuprinsul noțiunei de frumusețe la Baumgarten, pentru că, după ce Baumgarten ne-a definit frumosul ca obiectul unei cunoștințe inferioare, el adaugă că frumusețea este cunoștință sen-

https://biblioteca-digitala.ro

zitivă sau, într-o formulă care variază pe aceasta, dar care complică puțin opera de interpretare, el mai numește frumusețea în altă parte perfecțiunea cunoștinței senzitive. Încît, întrebîndu-se ce este frumusețea în deplina accepțiune a termenului, întîmpinăm la Baumgarten două definiții : frumusețea ca perfecțiunea cunoștinței senzitive și ca cunoștința senzitivă a perfecțiunii.

Cele două formule afirmă niște accepțiuni deosebite între ele : o dată se afirmă că, cu ocazia frumuseții, avem o cunoștință perfectă, altă dată ni se afirmă că cunoștința ocazionată de frumusețe are ca obiect perfecțiunea, ceea ce, firește, nu este același lucru.

Perfecțiunea pentru Baumgarten ca și pentru toți filozofii veacului era unitatea în varietate, prin urmare, în măsura în care frumusețea este cunoștința senzitivă a perfecțiunii, putem spune că frumusețea este unitatea în varietate, întru cît se manifestă în niște aspecte sensibile, oferită de facultatea de cunoaștere sensibilă.

Ce poate însă să însemne cealaltă formulă a lui Baumgarten, după care frumusețea nu este numai cunoștința perfecțiunei senzitive, dar și perfecțiunea cunoștinței senzitive ? A cunoaște unitatea în varietate înseamnă în același timp a cunoaște unitar, a domina o varietate, a te ridica peste ea, a reuși s-o unifici. Cunoașterea frumuseții este, din acest punct de vedere, o cunoaștere perfectă. Cele două definiții ale lui Baumgarten, care au dat uneori de lucru comentatorilor săi, pot în realitate să stea foarte bine una alături de alta.

Prima din aceste definiții, anume aceea că frumusețea este perfecțiunea cunoștinței senzitive, a fost numită încă de Schiller drept definiția rațional-subiectivă a frumuseții sau, cum o definește un interpret modern al lui Baumgarten, ea este definiția funcțional-logică a frumuseții. Ceea ce în adevăr ni se afirmă în definiția frumuseții ca perfecția cunoștinței senzitive este mai ales caracterul său funcțional. Aci se definește nu atît frumusețea ca un aspect detașat de mine, ci frumusețea este definită prin factorul subiectiv pe care ea îl solicită, și, prin urmare, definiția obținută în aceste împrejurări poate fi într-adevăr denumită definiția funcțională.

https://biblioteca-digitala.ro

Cealaltă definiție a frumuseții, ca cunoștința senzitivă a perfecțiunei, o numește Schiller definiția rațional-obiectivă a frumuseții, pentru că din acest moment este scoasă în evidență frumusețea ca un aspect obiectiv, ca un aspect detașat de noi.

Facultatea cognoscitivă inferioară ascultă de unele reguli pe cari această varietate a logicei, estetica, trebuie să le pună mai bine în evidență. După cum avem în procesul rațiunei obligația de a uni reprezentările noastre după anumite principii fundamentale, principiul identității, al contradicției și al terțiului exclus ș.a.m.d., tot astfel există și o serie de reguli cari conduc felul în care facultatea cognoscitivă inferioară unește între ele reprezentările sale. Aceste legi fundamentale ale facultății cognoscitive inferioare, analoage cu regulile care determină operațiile logice ale minții, le numește Baumgarten *„analogon rationis"* (analogul rațiunii).

Numai că printre acestea sînt unele reguli ale logicei pe cari logica estetică, estetica, nu le mai respectă, așa încît ceea ce reține din principiile rațiunii logice estetica este numai acel principiu foarte general pe care îl subînțelegem noi atunci cînd vorbim de felul de procedare al naturii.

Ne întîmpină aci o idee pe care am mai întîlnit-o și altă dată în istoria doctrinelor de estetică. Ceea ce propune ca obiect al imitației estetice Baumgarten nu sînt [1], așadar, înseși procesele rațiunii așa cum sînt reflectate de conștiință, ci acea procedare generală și formală a naturii despre care vorbea un Alberti atunci cînd pregnează termenul de *„concinitas"* sau la care se gîndea Leonardo da Vinci cînd construise un animal din membrele cele mai felurite ale speței zoologice și cînd avea conștiința că construiește un animal viabil, care ar putea să existe în realitate. Imitarea procedeelor pe care le întrebuințează natura este obiectul adevărat al imitației estetice.

Acestea sînt în trăsături generale ideile principale ale esteticei lui Baumgarten. Putem acum să aruncăm încă o privire asupra lor, pentru a desprinde cîteva ca-

[1] În textul de bază : este (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

racteristice cu totul generale și care fixează originalitatea contribuției acestui estetician.

Mai întîi, trebuie să recunoaștem că un merit al lui Baumgarten este acela de a fi rupt cu desăvîrșire cu teoria realismului naiv în artă, și anume aceasta în legătură cu interesanta idee a ficțiunilor eterocosmice. Așadar, reprezentările pe cari arta le folosește nu trebuie să fie, după Baumgarten, nicidecum adevărate, *figmenta vera*. Arta nu este nicidecum supusă principiului imitației clare a realității, arta poate să construiască plăsmuiri noi, deosebite de acelea pe cari le cunoaștem din cuprinsul realității. Arta este o realitate nouă, adaosă realității acesteia pe care o cunoaștem, arta este o lume nouă, este o realitate eterocosmică. Pasul este foarte important și nimeni dintre esteticienii înaintași nu-l făcuse.

Dar Baumgarten reușește să se ridice peste realismul naiv și cu ocazia fixării principiului că arta trebuie să imite numai principiul formal, felul de procedare al naturii, și nu procesele de fapt, așa cum ele sînt aduse la rangul unei cunoștințe distincte de rațiune.

În prelegerea trecută, cînd am stabilit caracterul diferenței dintre teoria lui Boileau și Bouhours, am stabilit faptul că două sînt curentele printre cari se vor dirija teoriile ulterioare : pe de o parte, curentul raționalist, pe de altă parte, curentul iraționalist. Spuneam atunci că orice estetician ulterior lui Boileau și lui Bouhours va trebui să-și precizeze poziționea sa prin cîștigarea unei situații proprii față de această dualitate.

Ce putem spune din acest punct de vedere ? Care este situația proprie a lui Baumgarten ? Aderă el la raționalism ? Aderă el la iraționalism ? Trebuie să spunem că estetica lui Baumgarten ne face mai mult impresia unui sistem raționalist. Mai întîi prin faptul că facultatea cognoscitivă inferioară este socotită numai ca o anticipație și preparație a facultății cognoscitive superioare, așa cum a fost cazul în exemplele cu știința egiptenilor și druizilor, care anticipează știința filozofilor raționaliști moderni.

Dar sistemul lui Baumgarten este raționalist-intelectualist și pentru motivul că el fixează ca scop al artei nu stimularea unor sentimente, cum lucrul fusese făcut

https://biblioteca-digitala.ro

de Dubos, ci un scop de cunoaștere ; arta este pentru Baumgarten prilejul unei cunoștințe.

Contrastul acesta se va perpetua și de aci înainte, și pentru o bună orientare și o bună adîncire a istoriei esteticei este folositor să-l rețineți totdeauna în minte : totdeauna va valora caracteristica unei estetici ca sentimentalistă sau ca intelectualistă. Baumgarten este mai cu seamă un intelectualist.

Arta este prilejul unei cunoștințe, pentru el, însă al unei cunoștințe inferioare, care pregătește și anticipează pe cea superioară, împrejurare care dă o dată lui Baumgarten prilejul unei intervenții cu totul neașteptate, anume Baumgarten își cere o dată scuze de a se ocupa de facultatea cognoscitivă inferioară, ca și cum demnitatea obiectului ar putea să contamineze demnitatea cercetării. Este o curioasă confuzie între rangul obiectului și rangul cercetării. Noi nu împingem pudoarea teoretică pînă la punctul de a cere iertarea auditorilor sau cititorilor pentru faptul că ne ocupăm de estetică, pentru că știința este aceeași în demnitatea sa oricare ar fi rangul obiectului pe care îl ia în cercetare.

https://biblioteca-digitala.ro

ESTETICA ENGLEZĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Am expus în prelegerile trecute dezvoltarea doctrinelor de estetică în Franța în veacul al XVIII-lea. Despre unii dintre esteticienii francezi ai acestui veac va trebui să mai vorbim. Dar pentru buna înțelegere a ideilor lor și în special a ideilor lui Diderot este neapărat necesar să vedem ce a devenit în vremea aceasta estetica în Englitera, să ne ocupăm de o serie de esteticieni, printre care cei mai interesanți sînt Hutcheson, Bruke, Shaftesbury și Hogarth.

Esteticianul cu care vom începe este Hutcheson, a cărui lucrare se numește *Cercetări asupra originei ideilor noastre despre frumos și virtute*, apărută în anul 1725. Pentru Hutcheson organul perceperii frumuseții este un al șaselea simț. Conform psihologiei încă populare a veacului al XVIII-lea, Hutcheson numără mai întîi cele cinci simțuri cunoscute, văzul, auzul, tactul, mirosul și gustul. Frumusețea și-ar avea organul într-un al șaselea simț, pe care îl mai numește [și] simțul intern, simțul interior.

Dar ce este acest simț interior și care este legea psihologică care îi permite lui Hutcheson să vorbească de un al șaselea simț, de simțul interior ? Hutcheson pleacă de la distincția dintre ceea ce se numește ureche bună sau ureche muzicală și ceea ce se numește în mod general auz bun. Pot să aud bine, organul meu auditiv să nu fie atins de nici un fel de surditate, și cu toate aces-

https://biblioteca-digitala.ro

tea să nu pot deosebi între un acord bun și un acord greșit, între o melodie bine reprodusă și o melodie reprodusă greșit. Așadar, în cazul a ceea ce se numește o bună ureche muzicală avem de a face cu altă sensibilitate decît cu aceea prin care percepem sunetele propriu-zise, fără prețuirea justeței lor.

Tot așa, pe simțul vizual, care este simțul prin excelență pentru Hutcheson, se grefează un alt simț, și anume simțul interior; pe perceperea vizuală obișnuită se grefează o altă percepere, care este simțul frumuseței. Acest simț interior este înnăscut; el funcționează cu regularitatea, siguranța și precizia oricărei funcțiuni înnăscute a sufletului nostru.

De unde provine însă atunci relativitatea judecăților de gust? Un fenomen asupra căruia atrăsese atenția și Dubos în Franța, fără să i se poată găsi o explicație decît aceea generală că, frumusețea fiind rezultatul relației dintre anumite însușiri ale obiectelor cu sufletul nostru, acesta din urmă diferind de la individ la individ, atunci caracterizarea obiectelor drept frumoase poate să nu coincidă totdeauna.

Această relativitate a judecăților de gust, care este una dintre problemele cele mai caracteristice din veacul al XVIII-lea, o explică Hutcheson în alt fel, și anume conform filozofiei generale a timpului, conform filozofiei asociaționiste. Relativitatea judecăților de gust este pentru Hutcheson un rezultat al asociației: se întîmplă, așadar, că apar în conștiința noastră unele obiecte o dată cu obiectele care sînt în adevăr frumoase și asupra cărora se aplică simțul frumuseții, al șaselea simț, simțul intern; această asociație permite extinderea termenului de frumos și asupra unor obiecte care în ele însele nu sînt frumoase deloc, n-au nimic frumos.

Ceea ce mai tîrziu se va numi categoria sublimului este pentru Hutcheson efectul unei asemenea asociații de idei. Așa, de pildă, într-o împrejurare oarecare, Hutcheson observă că majoritatea obiectelor cari sugerează oroare la prima vedere după ce experiența sau rațiunea au risipit temerea noastră pot deveni ocazie de plăcere, așa cum se întîmplă cu unele animale veninoase, cu furtuna, cu o prăpastie sau cu o vale tenebroasă. Toate

https://biblioteca-digitala.ro

aceste obiecte și ființe : o vale tenebroasă, animale feroce etc., deși nu au nimic frumos în ele — căci caracteristica obiectivă a frumosului este pentru Hutcheson unitatea în varietate — cu toate acestea, prin asociație, prin faptul că pot apărea într-o împrejurare cînd sufletul percepe spectacolul frumuseții, își atrag asupra lor atributul acesta de frumusețe. Asociația de idei este, prin urmare, răspunzătoare de faptul că dăm numele de frumos unor lucruri cari nu se oferă celui de al șaselea simț, simțului estetic.

Aceasta era starea problemelor de estetică cînd, mai tîrziu, după 20 de ani și mai bine, publică Burke cartea sa intitulată *Cercetări filozofice asupra originei ideilor noastre despre sublim și frumos,* apărută la 1756.

Pentru Burke problema centrală, problema de la care pleacă și care se așază în succesiunea vechei probleme a lui Hutcheson, după cum dovedește și analogia dintre titlurile de pe cărțile lor, este problema tipurilor diferite cari se formează în conștiința noastră estetică.

Într-adevăr, o emoție estetică deosebită de aceea pe care o sugerează frumusețea recunoaște și Burke. Dar această emoție nouă, pe care el o numește emoția sublimului, nu este produsul derivat al unei asociații de idei, după cum lucrul era înfățișat de Hutcheson, ci este în ea însăși o emoție estetică. Burke distinge între *„pleasure"*, care însemnează plăcere, și *„delight"*, care însemnează farmec. *„Pleasure"* este agrementul provocat de frumusețe, și *„delight"* este farmecul, emoția estetică provocată de sublim.

La această delimitare foarte generală a acestor emoții Burke adaogă : „agrementul" sau *pleasure* sugerat de frumusețe este bucuria pură și liniștită pe care o încercăm în fața unui obiect care se face iubit.

Pentru întîia oară în vremile moderne, așadar, plăcerea estetică este pusă în legătură cu afectul iubirii. *„Delight"* este farmecul mai complet pe care îl trezesc spectacolele sublime ale naturii și ale artei, este un sentiment complex, în care voluptatea se amestecă cu suferința, în care recunoaștem o suferință care se găsește în momentul epuizării ei și la granița în care se transformă în plăcere.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar despre Burke vom mai vorbi chiar astăzi cu ocazia problemei esteticei obiective, adică a problemei în legătură cu însușirile de structură ale frumosului, pentru că, după cum ați observat, chestiunile pe cari le-am tratat pînă acum sînt în legătură cu problema gustului, a reacțiunei subiectului în fața frumuseței.

Dar în legătură cu sfera mai largă de preocupări estetice obiective trebuie să pronunțăm în primul rînd numele lui Shaftesbury, pentru că este cel mai bătrîn din această serie de esteticieni și acela care a degajat influența cea mai profundă asupra esteticei engleze și [a] celei germane.

Scrierile lui Shaftesbury sînt mai multe, fără ca să găsim o scriere a sa în care să aflăm un sistem complet al ideilor sale de estetică. O carte care trebuie consultată neapărat pentru cunoașterea ideilor lui Shaftesbury este carte intitulată *Sensus communis sau încercare asupra spiritului uman,* apărută la 1708 ; apoi, o scriere apărută în 1709, intitulată *Moraliștii, o rapsodie filozofică.* Acestea și alte eseuri și dialoguri ale lui — pentru că întrebuința forma dialogată, după exemplul lui Platon — le-a adunat într-o lucrare care cuprinde mai multe studii de-ale sale, intitulată *Caracteristice despre oameni, moravuri, opinii și timpuri.*

Shaftesbury prezintă această particularitate, că el abate pentru un moment dezvoltarea ideilor de estetică de la disciplina psihologică, care domina istoria esteticei în această vreme, atît în Franța cît și în Englitera. Shaftesbury nu este un estetician psiholog, ci este un estetician filozof de tip mai vechi, și veți vedea îndată că în ideile sale veți putea recunoaște o idee pe care am întîmpinat-o încă din antichitate : pentru Shaftesbury esența frumosului în general este frumosul interior.

Orice frumusețe exterioară manifestă o frumusețe a sufletului ; așa, de pildă, remarcă el odată în *Moraliștii* că „frumosul, drăguțul și grațiosul n-au existat niciodată în materie, ci în artă și în desen, niciodată în corp ca atare, ci în puterea care îl formează. Numai cugetarea îl formează. Tot ce este lipsit de cugetare este oribil, și materia fără formă este diformitatea însăși".

https://biblioteca-digitala.ro

Așadar, frumusețea artei rezultă din sufletul artistului care se manifestă în materia pe care el o prelucrează, și analogia ne îndreptățește să spunem că frumusețea naturei întregi trebuie să fie și ea documentul unei cugetări, care animă această natură și care nu poate fi decît principiul spiritual al divinității.

După cum vedeți, Shaftesbury reia ideile mai vechi ale neoplatonicienilor ; Shaftesbury este un discipol al lui Plotin. O consecință care se impune pentru sine, ca și pentru Plotin, este identitatea dintre bine, adevăr și frumos.

Binele, adevărul și frumosul sînt același lucru, însă în această identitate specificarea se introduce prin atitudinea sufletească deosebită pe care o luăm față de spectacolul realității : în măsura în care percepem acest spectacol al realității se formează în spiritul nostru adevărul ; în măsura în care prețuim acest spectacol se formează în sufletul nostru ideea binelui, morala ; în măsura în care contemplăm spectacolul realității se formează în spiritul nostru ideea de frumos. Frumosul, adevărul și binele sînt același lucru ; diferența dintre ele o provoacă numai atitudinea deosebită pe care noi o luăm față de spectacolul realității.

Influența lui Shaftesbury asupra scriitorilor de la finele veacului al XVIII-lea a fost imensă și ea s-a exercitat nu numai asupra compatrioților săi, dar și asupra unora dintre scriitorii francezi și germani. Ideea identității profunde dintre frumusețe și bine a luat-o Rousseau de la Shaftesbury, nu de la antici. Ideea era antică, dar poarta prin care ea s-a strecurat în cultura modernă o formează Shaftesbury. Așadar, cînd Rousseau scrie aceste cuvinte în *La Nouvelle Héloïse* nu face altceva decît să ia o temă îndrăgită a lui Shaftesbury.

Iată cuvintele interesante ale lui Rousseau : „am crezut totdeauna că binele nu este decît frumosul în acțiune, că unul este dependent de celălalt și că amîndouă au un izvor comun în natura bine ordonată. Urmează din această idee că gustul se perfecționează prin aceleași mijloace ca înțelepciunea și că un suflet atins de farmecele virtuții trebuie în aceeași proporție să fie deopotrivă de sensibil la toate genurile de frumuseți".

https://biblioteca-digitala.ro

Veacul al XVIII-lea găsește și un cuvînt care desemnează această sensibilitate, aceeași pentru frumusețe și pentru virtute : este termenul de *suflet frumos*, *„belle âme“*, *„schöne Seele“* sau, cum o mai numește uneori filozofia moralistă din această vreme, *„une âme sensible“*. Un suflet frumos sau *âme sensible* este acela în care tendința pur estetică, gustul, se echilibrează cu tendința morală.

Și cînd Schiller, în *Scrisori asupra educației estetice a omului*, arată ce importanță are cultura artistică pentru promovarea ideilor morale nu face decît să dezvolte ideea acestui „suflet sensibil și frumos“, care întrunește în sine atributele imaginației estetice cu aspectul moral. Am spus că problema lui Shaftesbury este obiectivă. Ceea ce îl preocupă pe el este caracterul obiectiv al frumosului.

În această direcție se puteau face însă și alți pași mai înainte, și acești pași îi execută, de fapt, Burke în scrierea amintită. Burke nu rămîne însă la caracterul filozofic obiectiv, ci caută mai precis structura frumosului. Am spus că pentru Burke frumusețea este și calitatea prin care o existență oarecare cauzează iubirea sau un sentiment asemănător cu iubirea.

Este însă interesantă cartea lui Burke și prin latura criticei negative pe care o conține, căci înainte de a justifica propria sa teorie Burke încearcă să îndepărteze toate teoriile mai vechi cari îi stăteau în cale.

Așa, de pildă, se ridică Burke împotriva matematismului estetic, acela care încearcă să reducă formula frumuseții la anumite proporții cantitative. Proporția, spune Burke, este o chestiune de înțelegere, nu o chestiune de sentiment estetic. Prin urmare, teoria care studiază proporțiile realizate de obiectele frumoase pe baza principiului că frumusețea se rezolvă în proporții este o teorie care prin intelectualismul ei se îndepărtează de fenomenul pe care estetica trebuie să-l studieze.

Deopotrivă se ridică Burke împotriva convenționalismului. Astfel, un Dubos căuta să arate că ceea ce garantează anumite judecăți ale noastre în materie de artă este vechimea aprecierii de care ele s-au bucurat. Convenționalismul nu poate legitima însă frumusețea. El nu

https://biblioteca-digitala.ro

este decît efectul unei atitudini care nu merge pînă la miezul lucrurilor.

In același fel se ridică împotriva finalismului practic, după care frumusețea ar fi justificată numai prin scopul pentru care este creată. Dar, spune Burke, putem admira obiecte fără să ne reprezentăm aceste scopuri, alteori să le admirăm știind bine că n-au nici un scop.

În sfîrșit, se ridică Burke împotriva moralismului lui Shaftesbury, care afirmase unitatea dintre sentimentul frumosului, sentimentul binelui și al adevărului.

Trecînd la latura pozitivă, Burke are ocazia să stabilească mai multe însușiri ale obiectului estetic. Una dintre cele mai importante sînt proporțiile reduse ale obiectului frumos. Aristotel observase, astfel, încă din antichitate, că obiectul frumos, de care se ocupă trebuie să aibă dimensiuni potrivite, să nu fie nici prea mare, nici prea mic. Burke precizează mai bine această distincție, spunînd că obiectul frumos trebuie să fie mic și crede că poate sprijini aceasta prin observația că cu toții avem tendința de a denumi prin diminutive ființele sau lucrurile pe cari le iubim, pentru cari încercăm, prin urmare, anumite sentimente estetice.

A doua însușire de structură a frumuseții ar fi suavitatea și netezimea, ceea ce francezii numesc *„le poli"* sau englejii *„smoothness"*.

În această privință trebuie pusă în legătură ideea lui Burke cu ideea pe care o dezvoltase pictorul Hogarth într-una din scrierile sale, pentru care linia specifică a frumuseții ar fi linia ondulatorie a valurilor.

Cînd Hogarth încearcă să justifice de ce această linie este linia frumuseții, pe care păruse că, în adevăr, o poate recunoaște în tablourile lui Rafael și ale lui Michelangelo, faptul dovedea că are două explicații : mai întîi, linia frumuseții este linia feminină prin excelență, pe de altă parte, linia aceasta ondulatorie este linia care realizează mai bine formula unității în varietate. În adevăr, varietatea este unificată, este organizată într-un traseu unic și continuu pe această curbă.

În sfîrșit, în ceea ce privește coloratia obiectelor frumoase, Burke precizează că ea trebuie să fie pură și clară.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a observat însă că ceea ce Burke descrie sub numele de frumusețe este, de fapt, o altă categorie estetică, și anume este categoria drăgutului. Se poate spune, în adevăr, că frumosul așa cum a fost realizat în arta greco-romană are o seriozitate, un caracter sublim, o răceală, o sobrietate care nu se potrivește tocmai bine cu atributele ceva mai dulci, pentru ca să nu spun în mod peiorativ dulcege, pe care Burke le recunoaște în structura obiectelor frumoase.

Desigur că critica este îndreptățită și probabil că idealul de frumusețe care a plutit înaintea ochilor săi cînd își justifica teoria sa este mai mult o categorie specială a frumosului, aceea pe care o putem cuprinde cu numele de drăguț sau drăgălaș.

În sfîrșit, o secțiune mai restrînsă a cărții sale o consacră Burke grațiosului, pe care îl numește frumusețea în mișcare, o formulă care a revenit adeseori în scrierile esteticienilor mai noi.

Cu totul alte însușiri are sublimul. Sublimul, care trezește în sufletul nostru un sentiment complex, din care se dezvoltă teroarea, este sugerat de un obiect avînd proporții mari, uriașe sau infinit de mici. Infinitul mic este mai apropiat de măreție decît de mărimea perceptibilă. Molecula, ca o diviziune infinitezimală a materiei, este ceva care poate trezi mai degrabă sentimentul sublimului decît un obiect de proporții mici, dar totuși perceptibile, și în felul acesta infinitul mic este mai aproape de măreție sau chiar de infinitul mare decît de obiectele cari în seria proporțiilor ar sta la mijloc.

O altă însușire care poate trezi sentimentul sublimului este monotonia, succesivitatea prelungită a unei singure impresii. Așa, de pildă, o colonadă întinsă sau un singur sunet care ne vine mereu, ca în bătaia gravă a clopotului unei catedrale sau ca în compoziția muzicală o notă peste care s-a aplicat un punct de orgă, toate acestea trezesc în conștiință un fel de amețeală care favorizează impresia de infinitate, din care emoția sublimului se poate dezvolta.

În ce privește culoarea, aci nu mai trebuie să avem de-a face cu tonuri clare și pure, așa cum era cazul la

https://biblioteca-digitala.ro

frumusețe, ci mai degrabă cu culori sumbre sau cu tenebre profunde.

În sfîrșit, un alt element în care se realizează sublimul este magnificența, măreția, adică profuziunea de obiecte splendide și prețioase.

În sfîrșit, frumusețea în sensul clasic a fost înfățișată mai totdeauna ca rezultatul unei organizări profunde a materialului prin unificarea diversului într-o ordine bine meditată a elementelor unui tot. În contrast cu această ordine a frumosului, Burke observă că ceea ce trezește sentimentul de sublim este mai degrabă dezordinea.

Iată, prin urmare, o serie de însușiri cari constituiesc laolaltă atributele obiective ale aparențelor cari pot trezi pe de o parte impresia de frumos, efect pe care-l numește *„pleasure"*, sau efectul de sublim, pe de altă parte, pe care îl numește *„delight"*.

Aruncînd o privire înapoi asupra acestor idei preparate în Englitera în prima jumătate a veacului al XVIII-lea, vedem că, pe de o parte, analiza psihologică a stării de conștiință estetică este aprofundată în unele detalii și, pe de altă parte, se scot în evidență anumite însușiri obiective de structură ale obiectului estetic.

Însă mi se pare că cîștigul cel mai interesant al acestei epoci este deosebirea aceasta între diferitele constelații ale conștiinței estetice, între feluritele forme pe care cunoștința estetică poate să le realizeze.

Atunci cînd, mai tîrziu, și anume la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și la începutul veacului următor, se pune problema pe care o numim noi a idealismului estetic, cu orientarea ei către tipul sublim de artă, acestei probleme trebuie să-i recunoaștem două izvoare. Unul dintre aceste două izvoare este acela pe care îl formează disputa dintre antici și moderni în legătură cu întrebarea dacă poezia modernă este superioară poeziei antice sau dacă, dimpotrivă, poezia antică este superioară poeziei moderne. Esteticienii sînt îndrumați prin însăși punerea acestei probleme în recunoașterea faptului că există două frumuseți, două tipuri de frumusețe.

https://biblioteca-digitala.ro

La această concluzie pe care polemica dintre antici și moderni o sugerează se adaugă încă o concluzie asemănătoare, și anume se observă că vechiul ideal al esteticei clasice este un ideal elaborat în legătură cu anumite exemple artistice, și anume în legătură cu exemplele artistice furnizate de arta greco-romană și de arta clasică. Dar s-a observat, în același timp, că aceste idealuri sînt insuficiente atunci cînd este vorba să explici cu ele alte creațiuni artistice decît [pe] acelea care înfățișează producțiile artistice ale popoarelor nordice sau producțiile artiștilor altor popoare decît italienii din Renaștere, cum au fost producțiile artistice ale evului mediu. Și atunci esteticienii au fost aduși să recunoască și alt afect al frumuseții decît vechiul afect trasat de frumusețea clasică.

Ceea ce rămîne interesant este că problema sublimului apare într-o cultură nordică, la gînditori nordici, prin urmare la niște oameni care simțeau vibrînd în ei alte valențe decît acelea pe cari vechiul ideal al frumuseții clasice le solicita.

Iată cum ne găsim la o răspîntie foarte interesantă, de unde putem să căpătăm o privire mai limpede, mai vie asupra dezvoltărilor ulterioare ale problemei.

https://biblioteca-digitala.ro

DIDEROT

După ce am înfățișat care a fost evoluția doctrinelor de estetică în Englitera în veacul al XVIII-lea, ne putem înapoia acum în Franța, pentru a putea înfățișa ideile în materie ale unui autor care a suportat influența ideilor engleze contemporane. Este vorba de celebrul Diderot, un om care a ocupat primul plan de importanță în scena filozofică și literară a vremii sale, un om care s-a bucurat de un dar de asimilare remarcabil, dar care, în același timp, prin elaborarea pe care a dat-o lucrurilor pe cari le integra în sine, făcea pe contemporani să presimtă atîtea din acelea cari se pregăteau.

Printre scrierile de estetică ale lui Diderot pe cari trebuie să le luăm în considerare, una dintre cele dintîi este *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau,* adică *Cercetări filozofice asupra originei și naturei frumuseții,* o lucrare pe care Diderot a publicat-o mai întîi în *Enciclopedia* mare de la 1751, unde alcătuia articolul despre frumos. În *Enciclopedie* Diderot mai revine asupra acestei materii cu articolul *Beauté,* pe care îl iscălește de asemeni.

Activitatea sa de estetician este însă ceva mai vastă și sînt și alte texte pe care va trebui să le luăm în considerare, pentru că Diderot se apropie cu ușurință de problemele generale ale esteticei, și anume cu ocazia preocupărilor sale de critic literar și de critic de artă.

https://biblioteca-digitala.ro

În articolul pe care îl consacră în *Enciclopedie* ideii de frumos, Diderot definește frumosul în felul următor : „numesc frumos în afară de mine — scrie el — tot ceea ce conține în sine ceva care poate deștepta în inteligența mea ideea de raporturi, și numesc frumos în raport cu mine ceea ce deșteaptă de fapt această idee".

Diderot are, așadar, dreptate conform acestei distincții să deosebească între frumosul real *(le beau réel)* și frumosul aperceput *(le beau aperçu).*

Între aceste două varietăți cuprinse în definiția sa mai distingem o a treia varietate, *„le beau imaginaire"*, în care — spune el — raporturile n-au existență obiectivă, în care găsim însă raporturi fictive pe cari imaginația noastră le presupune.

După cum vedeți, definiția acestui „frumos imaginar", care deși cuprinde raportul intern între elementele sale componente nu posedă nici un fel de raport real, amintește de aproape definiția frumuseții ca finalitate fără scop, așa cum a făcut-o mai tîrziu Kant. Frumusețea rezolvîndu-se în raporturi, este firesc ca atunci ea să fie obiectul unui act de judecată, al unei reflecții *(„réflexion")*, cum spune Diderot.

Acest act de judecată însă, prin vechimea lui, transmis de educație, devine habitudinal și se transformă în sentiment. Luăm cunoștință de frumusețe prin sentiment, dar nu trebuie să uităm că sentimentul frumosului este pentru Diderot un act de judecată la origină. Intelectualismul estetic al secolului revine, așadar, și în această vedere a lui Diderot.

O altă problemă în fața căreia se oprește Diderot, o problemă a timpului, după cum știți din prelegerile trecute, este aceea cu privire la relativitatea judecăților despre frumos. Deși frumusețea are un fundament obiectiv și universal, totuși considerarea istoriei ne pune în fața varietății efective a judecăților despre frumusețe. Și atunci, ca și alți esteticieni francezi, ca Dubos, Batteux, ca unii dintre esteticienii engleji, ca Hutcheson și alții, Diderot se întreabă și el : ce explică relativitatea judecăților despre frumos ?

Mai întîi, spune el, felurimea experienței aceluia care judecă ; fiecare judecă cu puterea unui fond dobîndit

https://biblioteca-digitala.ro

din experiență, sau, am spune noi, în termenii psihologiei moderne, judecă cu puterea unui anumit fond aperceptiv personal, și această varietate a experienței cu care întîmpinăm spectacolul frumuseții explică și diferențele dintre diferitele judecăți de gust, și relativitatea acestor judecăți.

Apoi, prin faptul că nu totdeauna în judecățile despre frumos sînt considerate aceleași raporturi, ci din ansamblul de raporturi care alcătuiesc laolaltă un obiect frumos se iau în considerare unele sau altele, judecățile pot să se constituie într-un fel sau altul. Judecățile despre frumusețe se pot organiza deci în mod deosebit după cum consideri ca fiind esențiale unele sau altele din raporturile pe cari frumosul le cuprinde în sine.

În sfîrșit, judecățile despre frumos pot fi influențate de interes, de pasiune, de gradul felurit al culturii noastre, de prejudecăți și de obișnuințe uneori, alteori de influențe religioase, în sfîrșit de anumite evenimente istorice, de moravuri sau de climă. Toți acești factori, cari constituiesc laolaltă influențele variate sub cari acela care judecă frumusețea poate să stea, contribuie iarăși să explice de ce judecățile despre frumos sînt așa de deosebite între ele.

În sfîrșit, în judecățile noastre introducem un punct de vedere personal determinat la rîndul lui de caracterul, de condiția socială sau de vîrsta noastră. Ceea ce place unui om tînăr nu se potrivește întotdeauna cu ceea ce place unui om înaintat în vîrstă. Ceea ce place unui om de o anumită condiție socială nu se potrivește cu ceea ce-i place unui om aparținînd unei condiții sociale deosebite; varietatea în vîrstă, în condiție socială, în mod general varietatea în caracter explică, după Diderot, relativitatea judecăților noastre de gust.

Mai departe. Se observă că în materia aprecierii frumuseții limbajul este foarte puțin precis, căci întrebuințăm uneori noțiunea de frumos într-un sens mai larg, alteori într-un sens mai restrîns. Și această imprecizie a limbajului stă la baza relativității gustului nostru.

În sfîrșit, asociem uneori idei dezagreabile cu spectacolul frumuseții, iar această asociație este și ea una dintre pricinile relativității la care sînt supuse judecă-

https://biblioteca-digitala.ro

țile noastre despre frumusețe. Cu această idee Diderot nu face decît să reia vechea idee a lui Hutcheson, care — pus în fața fenomenului curios, pentru că era de curînd observat, al plăcerii estetice pe care o încercăm în fața obiectelor oribile, înfricoșătoare, în fața [a] ceea ce Burke trebuia să numească sublim — vedea aci numai o cauză directă a relativității judecăților de gust și căuta să o explice prin faptul asocierii dintre lucrurile dezagreabile cu sentimentele și cu noțiunile cîștigate în legătură cu spectacolul lucrurilor frumoase.

În sfîrșit, pentru a termina cu lista aceasta cam lungă a cauzelor cari explică relativitatea judecăților noastre de gust, trebuie să mai amintim că Diderot mai recunoaște încă o cauză, aceea că de foarte multe ori, în loc să invocăm gustul nostru propriu, hotărîrea noastră, ne sprijinim [1] pe autorități cari uneori pot fi contestabile.

Această relativitate a judecăților despre frumos nu compromite însă principiul universal valabil care stă la baza frumuseții, ba aș spune mai degrabă că prezența tuturor acestor cazuri de relativitate a judecăților de gust confirmă existența unui principiu universal valabil de gust, că aceste cauze enumerate specifică, determină, condiționează principiul universal valabil după care frumusețea se rezolvă în raporturi.

O altă idee importantă a veacului al XVIII-lea, și pe care o amintim întotdeauna o dată cu numele lui Diderot, este ideea despre funcțiunea moralizatoare a artei. Dumneavoastră, care aveți acum experiența doctrinelor de estetică, știți că teza moralismului artei se încadrează bine în poziționea antică a unui Platon, a unui Plotin, dar ideea este reluată acum de Diderot și, mai ales, este reluată într-o opoziție foarte caracteristică cu alți gînditori contemporani.

Într-adevăr, s-a observat că în primele decenii ale veacului al XVIII-lea teza artei pentru artă și a artei care nu urmărește nimic, nici un fel de scop, era teza la ordinea zilei, reprezentată pe de o parte de La Motte (criticul literar care scrie lucrarea mult cetită *„L'Iliade", discours sur Homère*, 1714), dar pe de altă parte repre-

[1] În textul de bază : să ne sprijinim (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

zentată și de abatele Dubos în ale sale *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* care spune în modul cel mai categoric că „nu cetim o poemă pentru a ne instrui, ci pentru propria plăcere și o părăsim cînd nu mai are nici un fel de atracție capabilă să ne lege de ea".

După 1730—1740, către mijlocul secolului, teza artă pentru artă este înlocuită cu teza artei cu tendința morală, și unul dintre aceia care apără mai puternic această idee este și Diderot. Nu numai în scrierile sale de caracter general, dar și în unele scrieri cu caracter mai special, ca în scrierea *Essai sur la peinture,* publicată la 1795, scrisă cu ocazia uneia dintre colecțiile sale de critică de artă, în care Diderot spune că „pictura posedă acest lucru comun cu poezia că amîndouă trebuie să fie *bene morate*" (adică bine intenționate moralicește, s-ar putea traduce). „A face virtutea de a fi iubită, viciul odios, ridicolul izbitor. Iată proiectul oricărui om cinstit *(honnête homme)* care ia în mînă condeiul, penița sau foarfeca cizelatorului."

Iată afirmat cum nu se poate mai categoric patosul moral căruia trebuie să i se subordoneze orice categorie de artă, și trebuie adăogat că în acest entuziasm pentru funcțiunea morală a artei noi trebuie să recunoaștem nu numai vechiul pedagogism în care platonismul antic derivase și degenerase, dar trebuie să recunoaștem ceva din patosul estetic-moral al lui Shaftesbury, care lucrează asupra ideilor lui Diderot în mai multe feluri.

În sfîrșit, o altă idee interesantă pe care o aduce Diderot, o idee care însă privește poate mai mult evoluția istorică a ideilor pur literare decît evoluția istorică a principiilor de estetică generală, este în legătură cu reprezentarea pe care Diderot și-o face despre idealul artistului.

Așa, de pildă, s-a observat că în plin clasicism, în a doua jumătate a veacului al XVII-lea și la începutul veacului în care Diderot trăiește, în veacul al XVIII-lea, artistul era respectat, se admira și se iubea în persoana sa talentul sau geniul. Artistul însuși era conștient de sarcina frumoasă la care munca sa trebuie să răspundă, dar el însuși nu se resimțea ca o excepție umană și nici oamenii care îl priveau nu remarcau excepția în firea sa.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideea că artistul ar avea o psihologie ceva [mai] deosebită de a oamenilor de rînd și că această psihologie ar avea niște atribute care s-ar reproduce în toți artiștii este o idee care rămîne străină clasicismului, este o idee însă care apare o dată cu Diderot și care anunță un model literar pe care romantismul de mai tîrziu îl va actualiza.

În adevăr, în firea artistului Diderot observă mai întîi melancolia și tristețea istovitoare care îl urmărește în toate împrejurările vieții, ca un fel de povară sau un blestem al naturii sale excepționale. Arta, la rîndul ei, respiră și ea o melancolie sau chiar o tristețe.

Am spus că Diderot este unul dintre aceia care formează în veacul al XVIII-lea idealul omului sensibil, al omului sensibil, pe de o parte, și al omului virtuos, pe de altă parte. Dacă idealul tipic al veacului al XVII-lea a fost *l'honnête homme*", care reunea în sine acea potrivită armonie între distincțiunea culturală, perfecțiunea caracterului și vioiciunea spiritului, idealul veacului al XVIII-lea a fost ceea ce se numește „*l'homme sensible et vertueux*" (omul sensibil și virtuos), omul în care tronează principiile virtuoase ale moralei și care, în același timp, este sensibil, este capabil de a se contagiona de tristețea, de melancolia inerentă a artei. Unul dintre oamenii care a ajutat mai mult la promovarea acestui nou ideal cultural al veacului a fost, desigur, Diderot.

Vasăzică arta inspiră tristețe sufletelor sensibile, iar acestea la rîndul lor — și printre ele sufletele sensibile cele mai excelente, ale poeților — caută natura în care se pot reculege, caută ruinele cari le aduc în față exemplul elocvent al soartei de veșnică pieire a tuturor aspectelor pămîntești, caută aspectele tenebroase sau înfricoșătoare ale naturii, caută, cu alte cuvinte, toate acele înfățișări cari atrăsese atenția și teoreticienilor englezi din veacul al XVIII-lea : între idealul sensibilității al lui Diderot și idealul sublimității al lui Burke este, într-adevăr, o mare apropiere.

În acest punct vom căuta să constatăm puternica influență pe care a exercitat-o asupra lui Diderot ideologia esteticienilor englezi din veacul al XVIII-lea. Sînt

https://biblioteca-digitala.ro

numeroase pasagiile cu care am putea documenta această nouă idee de sensibilitate tenebroasă, colorată cu tonurile sublimului, în opera lui Diderot. Cineva care a examinat o mulțime dintre ele și le-a interpretat cu dibăcie este și profesorul polonez Folkierski în cartea sa tipărită în limba franceză *Entre le classicisme et le romantisme*, o monografie de mare importanță pentru studiul evoluției ideilor de estetică în veacul al XVIII-lea.

Dintre aceste pasagii putem cita numai unul ca fiind foarte categoric pentru poziția sa, și anume pasagiul în care Diderot critică pe un autor cunoscut al vremii, pe Saint-Lambert: „Ce-i lipsește lui Saint-Lambert pentru a fi poet?" — se întreabă Diderot; „Ceea ce îi lipsește, spune Diderot, este un suflet care se zbuciumă, un spirit violent, o imaginație puternică și clocotitoare, o liră care să aibă mai multe coarde; lira sa nu are destule". Ceea ce-i lipsește lui Saint-Lambert este, prin urmare, un suflet zbuciumat în felul sufletelor sublime de care vorbea un Burke și, desigur, în felul sufletelor romantice, cari față de acest apel trebuia să răspundă în epoca următoare într-un număr din ce în ce mai mare.

Idealul sensibilității obținut prin contaminarea cu idealul englez al sublimului n-a rămas însă toată vremea idealul literar al lui Diderot. Alături de idealul sensibilității se poate urmări în scrierile care interesează estetica lui Diderot și un alt ideal, care anulează pe cel dintîi.

Schimbarea s-a produs mai întîi în legătură cu problema actorului. Diderot, ca alți teoreticieni înaintea lui și pe cari i-a urmat, și-a pus și el întrebarea dacă actorul trebuie să-și însușească cu totul stările sufletești ale personajelor pe care le înfățișează, dacă el trebuie să trăiască realitatea afectelor pe cari le manifestă sau dacă, dimpotrivă, el trebuie numai să se prefacă că trăiește și în realitate să păstreze răceala față de fenomenul pe care îl imită, distanța pentru a-l imita cu mai multă măiestrie.

Se știe că în această privință părerile lui Diderot au suferit o evoluție importantă, care se întinde de la un pol la altul. În niște scrieri mai timpurii Diderot a afirmat primul punct de vedere, punctul de vedere al asi-

https://biblioteca-digitala.ro

milării totale cu personagiul pe care îl reprezintă, punctul de vedere al creării efective și trăirii efective a conținuturilor sufletești pe care le manifestă.

Într-o scriere mai tradivă și într-o scriere de bătrînețe, am spune, într-o scriere din epoca în care analiștii lui Diderot observă ca trăsătură comună idealul unei poziții mai obiective, [al] unei atitudini mai reci, în scrierea intitulată *Paradoxe sur le comédien,* Diderot revine asupra acelei vechi afirmații spunînd că ceea ce caracterizează pe actorul excelent este tocmai răceala față de afectele pe care le exprimă, iar această precizare cîștigată pentru cazul special al comedianului el o generalizează la întreaga condiție a artiștilor de tot felul, cînd scrie :

„De ce oare actorul s-ar deosebi de poet, de pictor, de muzicant sau de orator (trece deci și pe oratori printre artiști ?). Trăsăturile caracteristice nu se înfățișează artistului în furia primei mișcări, ci în momentele liniștite și reci" ; și mai departe : „este rolul sîngelui rece *(le sang froid)* să tempereze delirul entuziasmului".

Vedeți, prin urmare, că schimbarea care se operează în ideologia lui Diderot nu poate să fie mai categorică. În realitate însă, Diderot ne înfățișează, în același timp, și un adevărat proces al creațiunei.

Curba întreagă a stării creatoare se dezvoltă între cei doi termeni, între cari unul primește la el numele de *entuziasm,* noțiune esențială în estetica timpului, apoi în estetica romantică. (Știți, de pildă, că D-na de Staël, în scrierea sa *De l'Allemagne,* consacră un capitol întreg problemei entuziasmului.) Întreaga curbă de creațiune la Diderot se dezvoltă între cei doi poli, adică de la etapa pe care o numește *entuziasm* pînă la etapa pe care o numește *răceală,* supraveghere, conduită stăpînită, și în care creațiunea se desăvîrșește de fapt.

Nu știu dacă autorii care se contrazic sînt aceia cărora le este rezervată soarta celei mai bune posterități ; lucrul nu poate fi soluționat în principiu, dar evoluția de păreri a lui Diderot i-a fost favorabilă, pentru că romanticilor le-a plăcut să recunoască în Diderot pe un înaintaș, pe Diderot teoreticianul omului sensibil și al categoriei su-

https://biblioteca-digitala.ro

blimului, al entuziasmului. Dar cînd romantismul a îmbătrînit, cînd oamenii simțeau nevoia să întreacă romantismul, cînd disciplina artiștilor în felul lui Flaubert sau în felul parnasienilor a învins, aceștia au recunoscut și ei în Diderot pe un înaintaș, anume pe acel Diderot care le apărea lor ca teoreticianul clarității stăpînite și reci în execuția operei de artă.

Această stare de lucruri explică actualitatea atît de prelungită a lui Diderot în epoca noastră, faptul că el este astăzi încă un autor atît de simpatic și către care esteticienii moderni se îndreaptă adeseaori.

Dar cele două temperamente artistice pe cari a reușit să le fixeze, temperamentul entuziast și temperamentul rece, anunță ceva și din categoriile cu totul noi ale tipologiei estetice, deoarece artistul entuziast poate că nu este altceva decît artistul dionisiac.

https://biblioteca-digitala.ro

VICO, LESSING, WINCKELMANN

Într-una din prelegerile trecute ne-am ocupat despre Condillac, și anume despre încercarea lui de a explica originile limbajului omenesc. Era o încercare care interesa în mod indirect subiectul nostru, dar care îl interesa totuși pentru că, înfățișînd arta și în special poezia ca o formă a expresivității, se ajungea la rezultate pe cari cu bună dreptate le putem numi curioase dacă le comparăm cu vederile curente ale veacului al XVIII-lea, anume la rezultatul că există un fel de opoziție între poezie și civilizație.

Poezia, spune Condillac, întrucît întrebuințează limbajul sensibil, este o formă de expresiune a unei etape mai vechi din evoluția umanității. Vederea sa îl așază într-o opoziție destul de izbitoare față de toți cei cari făceau din poezie un obiect al rațiunei. O astfel de vedere accentuaseră partizanii modernismului în celebra polemică dintre antici și moderni.

Această considerație despre[1] originea limbajului și despre felul antic civilizatoriu al poeziei nu era reprezentată numai de Condillac. Ea apare și la alți gînditori, pe cari trebuie să-i amintim aci pentru a căpăta în adevăr convingerea că această idee era o idee care plutea în atmosferă.

---

[1] În textul de bază : după (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

În rîndul acestor cugetători trebuie să trecem pe pastorul englez Warburton, care publică în 1741 în limba engleză *Încercare asupra hieroglifelor egiptienilor*, scriere pe care o traduc și francezii trei ani mai tîrziu, în 1744 *(Essai sur les hiérogliphes des Egiptiens)*.

Problema în fața căreia Warburton se oprește este aceea, curentă în vremea sa, că hieroglifele egiptene nu erau decît un mijloc ocult inventat anume de preoți pentru a ascunde înțelepciunea lor ; era un limbaj secret, născocit anume de preoți pentru ca masele mari ale poporului să nu se împărtășească din bunurile aducătoare de minuni ale științei lor. Se recunoaște în această părere foarte răspîndită în veacul al XVIII-lea ceva din anticlericalismul voltairian al vremii.

Pastorul Warburton protestează împotriva acestei păreri și spune că limbajul hieroglifelor este departe de a fi un limbaj de semne, ci este un limbaj sensibil, făcut din elemente senzoriale, cum sînt toate limbile primitive, și acelea de sunete, și acelea de scriere ; hieroglifele sînt un fel de transcriere a obiectelor.

Ceea ce este mai interesant în vederea lui Warburton este ideea că limbajul primitiv este un limbaj sensibil, părere care atrage neapărat după sine pe aceea că limbajul sensibil al poeziei este un limbaj primitiv și, prin urmare, se găsește în opoziție cu mijloacele de comunicație interumană și abstractă ale civilizației omenești.

Dar ideea aceasta atît de interesantă, care răstoarnă perspectivele cu care estetica cealaltă, a cartezianismului, se înfățișa, apare și la alți gînditori. Apare, de pildă, la marele, modestul și nefericitul om care a fost Giambattista Vico, profesor la Neapole, și care a trăit între anii 1668—1744.

Atributele pe care am îndrăznit să le confer memoriei marelui G. Vico sînt, desigur, legitimate de viața sa, care a trecut în sărăcie și în suferință. Era de un temperament deosebit. De mic copil suferise un accident, și felul său nervos și aplecat către melancolie îl atribuia comoțiunei din copilărie.

Dar simpatia pentru Vico crește dacă ne gîndim la soarta de neglijare cu care a fost întovărășit în viața sa

https://biblioteca-digitala.ro

și după moarte. Acest mare descoperitor de drumuri a fost nesocotit și în cursul vieții sale, și mai tîrziu.

De abia către începutul veacului al XIX-lea Weber face cunoscute ideile sale în Germania și cam în aceeași vreme Michelet prepară pentru francezi un fel de prelucrare a operei lui Vico, prelucrare căreia i se datorește cea mai largă difuziune a ideilor sale. Tot în Franța a găsit mai tîrziu un comentator ca Bouvy. Cel care a publicat monografia cea mai importantă în legătură cu Vico și în cele din urmă a luptat mai mult pentru apărarea ideilor sale a fost Benedetto Croce, compatriotul său, în *La filosofia di G. Vico*, publicată în 1911. Care este atitudinea lui Croce în legătură cu Vico?

Opera lui Vico se numește *Principii di una scienza nuova intorno alla comune natura della nazioni*, prin urmare *Principiile unei științe noi relativă la natura comună a națiunilor*. Această operă a apărut în trei ediții, cari trebuiesc urmărite treptat pentru că, scriitor veșnic nemulțumit cu sine și în luptă, el și-a revăzut necontenit opera, încît acele ediții, de la 1725, 1730, 1744, sînt trei prelucrări destul de adînci ale aceleiași opere.

Vico a fost un om de mare curaj. Într-o vreme cînd cartezianismul se întinsese și cînd era asumat de toți cugetătorii filozofici ai Europei, Vico îndrăznește să fie un anticartezian.

Cine dorește să înțeleagă filozofia lui Vico trebuie să surprindă opoziția ei cu cartezianismul.

Intelectualismul sau raționalismul cartezian își găsește în Vico un adversar hotărît. De pildă, într-o scriere mai veche decît aceea relativ la natura comună a națiunilor, observă că în educația timpului se accentuează prea mult latura de cultivare a rațiunei și că mai necesară ar fi cultivarea imaginației și a memoriei, ca cele care ar fi mai capabile să ne pună în relație cu caracterele particulare ale lucrurilor. Cealaltă educație îndrumează cunoștințele noastre către sofistică și către lucruri generale, pe cîtă vreme numai o cultură și o educație bazată pe solicitarea puterii imaginației este mai degrabă menită să limpezească în noi sensul lucrurilor variate și particulare.

https://biblioteca-digitala.ro

În aceeași legătură de idei trebuie reamintită simpatia pe care o nutrește filozofiei inductive a marelui descoperitor de drumuri Francis Bacon, pe care o opune ca o valoare nepreţuită lui Descartes.

Ideea de bază a filozofiei lui Vico este o idee care, ce este drept, nu apare numai la el, ci și alții, ca la Sánchez, anume ideea plină de consecințe că nu putem cunoaște decît ceea ce noi înșine creăm. Măsurată cu aceeași considerație, ambiția cartezianismului de a cunoaște lumea, care este gata înaintea noastră și în fața căreia îndreptăm oglinda reproducătoare a minții noastre, apare neîntemeiată. Această idee de bază a cartezianismului se izbește și se frînge de considerația că din realitate înțelegem, percepem bine numai ceea ce creăm noi.

Dacă matematicile au putut ajunge la gradul de preciziune, adîncime și claritate cari le caracterizează, lucrul se datorește, după Vico, faptului că elementele simple cu cari matematica lucrează, punctul, planul, volumul ș.a.m.d., sînt, de fapt, produse de-ale noastre, și adevărurile matematice nu fac decît să reproducă dialectica internă a spiritului omenesc.

Vedeți, prin urmare, chiar acest fapt de a pune matematica, ca un ideal al științelor, în legătură cu productivitatea internă a spiritului omenesc, chiar în acest fapt se anunță ceva din bazele de mai tîrziu ale kantismului. Nu înseamnă însă că Vico l-a influențat pe Kant, pentru că acesta a fost ignorat de Kant.

Matematica verifică foarte bine principiul fundamental că nu putem înțelege pe deplin decît ceea ce este rezultatul activității noastre, al lucrării noastre. Cu toate acestea, invocarea matematicei rămîne mai degrabă episodică în scrierile lui Vico. Și o altă știință este aceea care ocupă la el primul plan de importanță ; altă știință este aceea care ne spune că înțelegem mai bine numai ceea ce creăm noi. Adevărata știință omenească este pentru Vico istoria, întrucît istoria este făcută de noi, oamenii. Ceea ce întreprinde Vico în aceste împrejurări este o filozofie a istoriei.

Vico este unul dintre creatorii filozofiei istoriei, așa cum ea apare în veacul al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Vico este, în același timp, și creatorul unui fel de dialectică a spiritului în felul lui Hegel, filozof care de asemenea nu l-a cunoscut pe Vico. Vico a stabilit cum de la începuturile timpului istoric spiritul se dezvoltă mai întîi în creațiuni poetice, apoi în creațiuni filozofice. Și în acest punct Vico apare ca un deschizător de drumuri. Ceva din stadiile de mai tîrziu ale lui Auguste Comte putem învedera de pe acum la Vico.

Din expunerea sa, faza care trebuie să ne intereseze mai cu seamă este faza poetică, aceea căreia îi urmează imediat faza filozofică. În această fază poetică spiritul omenesc se găsește dirijat asupra particularului, nu asupra universalului; gîndirea omului este încă impregnată de sensibilitate. În această fază totul este poezie: limbajul este poezie, metafizica este poezie; poezie este logica, este morala, economia politică, fizica, astronomia, cronologia, geografia; fiecărei din aceste științe Vico îi rezervă cîte un capitol special în cartea sa, căutînd să arate cum adevărul acestor felurite discipline este făcut sensibil și învăluit în simboluri. Cu alte cuvinte, cartea sa este în această parte o vastă întreprindere de a descifra în miturile antichității greco-latine cuprinsul de adevăruri eterne cari se ascund în ele.

În acest cadru apare la Vico ideea pe care am întîlnit-o la Condillac și Warburton în legătură cu forma de expresiune a timpurilor necivilizate. Poetul este departe de a fi pentru Vico o ființă civilizată din saloanele veacului al XVIII-lea; el este mai degrabă un barbar, un copil asemenea cu oamenii din întîia fază, cei din copilăria omenirii.

Un subiect mai special este critica foarte interesantă a poeților didactici, cari erau foarte numeroși în timpul său. În aceeași ordine de idei se ridică Vico în contra studiilor homerice și a tendinței lor de a atribui o deosebită înțelepciune și profunzime epopeilor homerice. Cînd vorbește astfel despre descoperirea adevăratului Homer, arată că Homer nu este un înțelept; că este tot atît de puțin înțelept și filozof ca și alți poeți. Homer este un poet, nu om de știință. Iată în scurt caracterizată poziționea lui G. Vico în evoluția doctrinelor de estetică ale veacului al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Dreptatea cere însă să observăm că aceste idei nu merg fără anumite greutăți, pentru că, mai întîi, după cum observă odată Croce, nu cumva Vico confundă între anterioritatea cronologică a poeziei și anterioritatea sa ideală ?

Este evident că în dialectica spiritului, în evoluția spiritului uman intuiția poetică și intuiția artistică în mod general reprezintă ceva anterior cugetării. Dar această considerație, pe care o primește și Croce, autorizează ea oare considerația cealaltă a lui Vico, că a existat într-adevăr o fază a omenirii exclusiv poetică ? Nu cumva ceea ce reprezintă un moment în procesul spiritului este interpretat de către Vico ca un moment și în evoluția istorică ? Această obiecție nu este de un caracter pur formal ; ea are înțelesul și importanța ei mai adîncă. Căci, iată, faptul că Vico n-a reușit să despartă destul de limpede aceste două idei, a anteriorității ideale și a anteriorității cronologice, l-a făcut pe Vico să vorbească despre o fizică poetică, despre o astronomie poetică, o geografie poetică și, prin urmare, să introducă în conceptul poeziei vechiul ideal intelectualist al esteticei carteziene, pe care rolul său istoric era tocmai să-l întreacă. Interpretînd creațiunile poetice care sînt miturile antice în sensul unor doctrine sensibilizate, nu cumva se întoarce împotriva propriilor sale teorii ? Poezia nu trebuie oare să rămînă ceva deosebit de filozofie și de știință ? Iată cum în aceste împrejurări, acordînd o prea largă accepțiune poeziei, Vico compromite ceva din puritatea inițială a intențiunei sale.

În sfîrșit, trebuie amintit că Vico nu rămîne inconsecvent cu sine numai atunci cînd introduce intelectualismul în estetică și contaminează conceptul estetic cu amintiri intelectualiste în sens cartezian, dar vorbește uneori cu destule cuvinte despre funcțiunea moralizatoare a artei. Arta ar fi acea întreprindere omenească născocită de artiști care ar avea de scop să cîștige poporul pentru principiile moralei. Prin urmare, a doua inconsecvență a lui Vico, care compromite, amestecă și eterogeneizează conceptul așa de prețios al artei ca o activitate a spiritului deosebită cu totul de celelalte activități ale lui.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate aceste obiecții pe cari trebuie să le recunoaștem serioase și la care se vede constrîns însuși Benedetto Croce, trebuie să apreciem contribuția sa estetică la justa sa valoare și în raport cu acea problemă care era a timpului, dar pe care nimeni ca Vico n-a reușit s-o promoveze către destinele sale ulterioare. Anume, existau în veacul al XVIII-lea două principii în estetică: principiul imitației și principiul expresiei. În măsura în care ideea antică a imitației va fi întrecută putem spune că estetica se îndreaptă către țintele sale noi.

Aproape toți esteticienii vremii, chiar un Dubos, un Batteux, stau din punctul de vedere al imitației. Cum prezintă arta acest punct de vedere? Ea afirmă implicit existența unei realități statice, gata înaintea apariției artistului și pe care artistul nu face decît s-o reflecteze, s-o reproducă pentru a trezi farmec estetic din simpla surprindere a asemănării copiei cu modelul.

Ei bine, principiul acesta, al imitației, foarte general la esteticienii din succesiunea carteziană, găsește în sfîrșit o opoziție radicală la Vico. El este acela care înlocuiește principiul imitației *(mimesis)* cu principiul expresivității. Arta nu este o imitație, ci o formă de expresivitate a sufletului omenesc. Arta se produce, devine, se fabrică (dacă permiteți cuvîntul) o dată cu sufletul artistului și din energia sau din rezervele sale de spontaneitate.

Această nouă părere este foarte importantă și aproape revoluționară. De aceea mi se pare că este necesar să apreciem inițiativa cîtorva din esteticienii vremii în raport cu aceste două principii: principiul imitației și principiul expresiunei. Să ne întrebăm deci care este poziționea lui Lessing în opera sa *Laokoon.*

Ei bine, Lessing stă tot din punctul de vedere al imitației, și în această privință reprezintă mai mult pentru noi decît Vico. Într-adevăr, între poezie și artele plastice Lessing își propune să stabilească o comparație pentru a dovedi ceea ce este original în ele. Astfel ajunge el a stabili că ambele sînt imitația realității, numai că poezia imită o realitate în devenire, o realitate care se face, pentru că mijloacele de care dispune sînt succesive, pe

https://biblioteca-digitala.ro

cînd mijloacele artelor plastice există în regiunea simultaneității și realizează o imitație statică.

Lucrul nou pe care îl aduce Lessing este că poezia nu este o imitație în felul artelor plastice, cum ideea apare la cei vechi, la ún Simonide și la Horatius : *„ut pictura poesis"*. În această privință există o inovație : pictura nu este poezie ; poezia trebuie să fie animată de dramatism, trebuie să fie mișcare, așa cum ne-a dat-o nemuritorul Homer cînd a descris scutul lui Achile sau sceptrul lui Agamemnon.

Ideile lui Lessing alcătuiesc o contribuție pe care trebuie s-o considerăm importantă. Meritul lui Lessing este de a atrage atenția că arta dispune de două feluri de imitații : statică și dinamică. Lessing scade deci ceva din forța vechiului principiu al imitației statice și în poezie, și în plastică, și în felul acesta contribuie și el la lichidarea vechiului principiu.

Cineva care reușește să se ridice cu ultima energie împotriva principiului imitației este Winckelmann, autorul celebrei *Istoria artei antice (Geschichte der Kunst des Altertums)*, apărută în 1764, și al acelui eseu care se numește *Gedanken, über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), adică *Cugetări asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură.*

Dacă ar fi fost să facem o expunere completă a ideilor lui Winckelmann ar fi trebuit atunci să arătăm partea imensă de contribuție pe care în sfera ideilor sale a avut-o vechea ideologie neoplatoniciană. Faimosul principiu al unității în varietate, al idealității și divinității artei sînt, desigur, idei care din Plotin apar la Winckelmann.

Ar fi trebuit într-o descriere mai îmbelșugată a esteticei lui Winckelmann să vorbim și de acea faimoasă caracterizare a artei grecești ca un fel de plăsmuire unde sub răvășeala valurilor suprafeței se ascunde adîncul unei liniști neturburate.

Această caracterizare a artei grecești, care devine în curînd caracterizarea artei în general, care devine, în tot cazul, formula cea mai bună a idealului clasic în

https://biblioteca-digitala.ro

artă, este o contribuție foarte interesantă a lui Winckelmann. Cu toate acestea voi aminti noțiunea de *„Unbezeichnung"*, adică teoria sa despre lipsa de semnificație a artei. Arta n-are nici o semnificație, ea nu ne face să înțelegem nimic. Chiar cînd arta reprezintă ceva din realitate trebuie s-o contemplăm cum am contempla un ornament. De pe acum se anunță deci ceva din acea *„pulchritudo vaga"* despre care va vorbi Kant.

Acești trei esteticieni, Vico, Lessing și Winckelmann, prezintă un caracter comun, și anume ei sînt niște esteticieni cari întăresc energia reflecțiilor lor filozofice printr-un contact nemijlocit, călduros și entuziast cu arta.

Acesta nu era nici cazul lui Leibniz, Christian Wolff sau Baumgarten. Acești esteticieni cultivă ambiția filozofică de a pătrunde în mod sistematic realitatea ultimă a artei fără să aibă însă un contact viu cu ea.

După Vico, Lessing și Winckelmann devine însă aproape cu neputință tipul esteticianului mai vechi. Obligația esteticianului de a întreține contactul cu arta devine acum ineluctabilă.

Iată însă că în această serie de prelegeri am stabilit ceea ce dumneavoastră ați ghicit, anume premisele esteticei kantiene, despre care trebuie să ne ocupăm acum pentru a o preciza în sine însăși și, mai ales, în legătură cu consecințele foarte importante pe cari le-a determinat în dezvoltarea ulterioară a istoriei doctrinelor de estetică.

https://biblioteca-digitala.ro

KANT FAȚĂ DE ESTETICA TRECUTULUI

Ne găsim acum la capătul unor lungi dezvoltări cari ne pun în măsură să înțelegem mai bine importanța contribuției lui Kant în estetică. Acestui subiect îi vom consacra prelegerea de astăzi și o dată cu aceasta vom încerca să obținem și izolarea motivelor care au lucrat asupra mișcării ideilor de estetică în veacul al XIX-lea și la începutul acestui veac.

Sintezele foarte pripite evident că nu sînt recomandabile, dar ele sînt utile și acceptabile atunci cînd sînt preparate în mod îngrijit, încît îmi este îngăduit, după ce am intrat în detalii bogate — după cum le socotesc —, asupra dezvoltării ideilor de estetică în trecut, să încerc astăzi, și mai înainte de a defini rolul contribuției kantiene, să degajez cîteva din ideile principale pe cari le-a consacrat istoria doctrinelor de estetică începînd din antichitate și pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

Mai întîi antichitatea. Ce merite are antichitatea pentru știința noastră ? Acela, mai întîi, de a fi creat problema filozofică a frumosului, în al doilea rînd de a fi descris sentimentul pe care îl încearcă omul la contactul cu frumusețea : lucrul se datorește lui Platon și lui Plotin ; acela apoi de a fi arătat rădăcina comună a frumosului și a adevărului : lucrul l-a făcut mai cu seamă Aristotel, care vedea în artă un fel de știință mai perfectă decît științele celelalte, întrucît arta reușește să stilizeze realitatea către caracterele ei tipice, esențiale, necesare.

https://biblioteca-digitala.ro

Insist puțin asupra formulei că arta pentru Aristotel este o știință mai perfectă, pentru că de această formulă vom avea nevoie mai tîrziu, cînd va fi însă cazul s-o răsturnăm, arătînd cum mersul timpurilor a dus la cunoscuta ipoteză că arta este o știință mai imperfectă sau că știința ar fi o artă mai perfectă. Veți vedea momentul exact cînd este cazul să operăm conversiunea acestei propoziții, în care ni se pare că se rezumă o bună parte din rezultatele la care ajunsese Aristotel.

În sfîrșit, antichitatea a avut meritul că a descris frumosul și din punctul de vedere pe care-l numim noi obiectivist, atunci cînd, cu Platon, frumosul a fost definit pentru întîia oară ca unitate în varietate, o idee căreia o deplină înțemeiere filozofică i-a dat mai tîrziu Plotin cînd a arătat că în frumusețe materialul sensibil este pătruns de idee.

Evul mediu n-a adăugat alte lucruri esențiale acestor puncte de vedere și am arătat la momentul potrivit pentru ce evul mediu n-a putut să adauge nimic esențial la ceea ce antichitatea spusese mai dinainte.

Nici Renașterea n-a dus mult mai departe știința noastră, pentru că contribuția ei a fost însemnată mai ales în cîteva probleme particulare ale artei, în teoria specială a poeziei, a arhitecturii, a picturei, mai puțin în estetica generală, ca știința filozofică.

Cu toate acestea, și în Renaștere se dezvoltă un concept pe care antichitatea îl bănuia fără să-l aprofundeze, anume acela al „geniului". Lucrul iarăși l-am arătat la timpul său, folosind cercetările ultime ale lui Zilsel.

Așadar, după antichitate ritmul de dezvoltare al esteticei este destul de potolit, destul de domol. Estetica primește însă un avînt puternic în veacul al XVII-lea și continuă să se dezvolte cu aceeași accelerație și în veacul al XVIII-lea, la sfîrșitul căruia cade contribuția kantiană.

Două sînt influențele filozofice de ordin general care au grăbit această dezvoltare modernă a esteticei. După cum am avut ocazia să arăt la momentul potrivit, una din aceste influențe este cartezianismul.

Este curios că această filozofie care făcea atît de puțin apel la imaginație și la sentiment, această filozofie

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai raționalistă, dar și intelectualistă, a putut să aibă atît de mari influențe asupra problemelor fanteziei creatoare. Lucrul este explicabil pentru că ceea ce ținea estetica în marasmul trecutului și împiedica dezvoltarea era tocmai autoritatea, propagată prin școli și critica literară a timpului, a vechilor reguli artistice și autoritatea principiului imitației cu orice preț și cu orice risc a antichității.

Cartezianismul prin principiile sale fundamentale era menit să ruineze această putere a regulelor, după cum pe tot frontul științei omenești a încercat să zdruncine puterea tradiției. Așa, sub suflarea înviorătoare a cartezianismului, interesul principal în estetică nu mai este de a preciza regulele antice ale artei, ci legile ei eterne, prescrise de rațiune.

Cu un singur cuvînt, care rezumă situația și ajută memoria, s-ar putea spune că în veacul al XVII-lea se face trecerea de la vechiul punct de vedere al regulelor artistice către punctul de vedere mai nou al legilor artistice. Înțelegem aci prin *regulă* ceea ce formează punctul de vedere al unei autorități pe care trebuie s-o ascultăm, pe cîtă vreme sub numele de *legi* înțelegem toate acele prescripții pe care nimeni nu ni le impune, ci rațiunea singură le extrage din examinarea realităților pe cari le studiază.

Vasăzică toți acești esteticieni din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea sînt mai întîi cartezieni în măsura în care își propun renunțarea la această autoritate a regulelor și, conducîndu-se de unica putere suverană a rațiunei, caută să găsească legile esențiale ale creațiunei artistice și ale conștiinței omenești în fața artei.

Dar, în afară de această influență carteziană, în veacurile acestea, mai cu seamă în veacul al XVIII-lea, s-a exercitat și o altă influență, a doua influență despre care pomeneam, și anume influența filozofiei lui John Locke.

Tot psihologismul pe care această filozofie îl încuviința în contrast cu metafizica veche, propoziția fundamentală după care ceea ce întemeiază știința omenească, fundamentul ultim în care afirmațiile noastre despre lume se înrădăcinează este alcătuit din elementele și particularitățile psihologiei noastre individuale, toate acestea

https://biblioteca-digitala.ro

au avut și ele o influență asupra esteticei. J. Locke marchează această trecere foarte importantă în istoria gîndirii omenești de la dogmatismul metafizic mai vechi către o știință care vrea să-și dobîndească îndreptățirea și să-și clarifice fundamentul său din examinarea datelor psihologiei omenești. Preocuparea lui J. Locke este de teoria cunoașterii, dar orientarea minții cercetătoare către problema psihologică împrospătează această problemă, creează o atmosferă de psihologie în care noua știință estetică se poate dezvolta și poate respira în voie.

În adevăr, cine vrea să înțeleagă în mod sintetic estetica veacului al XVII-lea și a veacului al XVIII-lea trebuie să ia în considerare, pe lîngă tendința carteziană de a găsi cu propria sa minte regulele vieții artistice, tendința paralelă, de a găsi elementele din psihologia individuală din care se construiește viața estetică. Acestea sînt cele două tendințe cari animă eforturile esteticienilor francezi și englezi în aceste veacuri.

O dată cu acestea însă începe să fie pusă la îndoială ideea că arta este acea știință mai perfectă despre care vorbea Aristotel.

Vechile afirmații ale esteticienilor asupra cuprinsului filozofic al artei încep să fie puse la îndoială, și anume se observa că adevărurile pe care arta le înfățișează sînt mai voalate, sînt redate într-un fel agreabil care reduce ceva din rigoarea lor și că facultatea care este capabilă să întrevadă aceste adevăruri nu este chiar rațiunea, ci este o facultate mai puțin riguroasă, și anume gustul.

Că gustul ajunge la aceleași rezultate ca și rațiunea este un lucru pe care acești filozofi, care rămîn, așadar, tot intelectualiști, îl afirmă și ei, dar după niște vechi tradiții ale căror începuturi se datează din evul mediu: rațiunea urmează calea discursivă și succesivă, pe cînd facultatea gustului urmează calea intuitivă și simultană. În aceeași vreme psihologia, care mai înainte nu distingea decît două energii specifice ale sufletului, pe de o parte inteligența și pe de altă parte voința, are ocaziunea să observe sub presiunea ideilor mai noi ale lui Leibniz că în sufletul omenesc mai există și altă facultate, necunoscută de antichitate, anume sentimentul.

https://biblioteca-digitala.ro

Atunci, pe de o parte, punerea la îndoială a acelei propoziții antice, a ideii despre artă ca o știință mai perfectă, împreună cu această idee mai nouă produce un punct de interferență în care apare însăși estetica concepută ca un fel de logică a unei facultăți cognoscitive inferioare, după cum spune Baumgarten, care întrebuințează pentru prima oară termenul de *estetică* în înțelesul pe care l-am păstrat și noi, modernii.

Iată cum se organizează într-o logică foarte strînsă, cu un plan parcă în adevăr prestabilit, poziția modernă a esteticei, poziția pe care continuăm să stăm și noi.

Ca un corolar al acestora, tot în secolul al XVIII-lea începe să se surprindă adevărul adînc al contrastului dintre rațiune și facultatea artistică, începe să se înțeleagă înrudirea dintre artist și copil, înrudirea dintre forma artistică de viață și forma anticivilizatorie a societății omenești. Se înțelege că arta nu decurge din principiul rațiunei, așa cum credeau unii din filozofii secolului al XVII-lea, ci din sentiment și imaginație, care de curînd căzuseră sub lupa critică a unor cugetători contimporani, și că fantezia și imaginația n-au nimic de-a face cu rațiunea.

În sfîrșit, mai trebuiesc limpezite încă cîteva caractere, și anume, după cum aveam ocazia să observ și în prelegerea trecută, trebuia ruinat principiul imitației în artă, care a fost iarăși un factor de împiedicare a evoluției ideilor de estetică. Trebuia să se ajungă în adevăr la ideea că arta nu este o simplă imitație a realității, ci o formă a expresiei și a spontaneității spiritului.

În adevăr, nimeni nu putea explica mai înainte la ce poate fi bună și ce rol poate să joace în cultura umană această artă prin care realitatea se dedublează, nimeni nu putea justifica ce plus aduce în procesul realității arta. Lucrul îl face Vico atunci cînd concepe arta nu ca o formă a imitației, ci ca o formă a expresiei, prin urmare ca un produs al spontaneității omenești, nu ca produsul unei reflectări sclave a realității.

În sfîrșit, o ultimă lovitură dată vechiului concept mimetic o dă Winckelmann cu ideea sa despre lipsa de semnificație a artei *(Unbezeichnung)*. Arta după acesta nu semnifică nimic, ea trebuie considerată de noi numai ca

https://biblioteca-digitala.ro

un frumos ornament, fără să ne întrebăm care poate fi înțelesul acestui ornament și ce regiune din realitate imită el.

Iată în scurt, într-o abreviere cam îndrăzneață, recunosc, care sînt principalele faze pe cari le-a străbătut istoria doctrinelor de estetică într-o evoluție milenară.

Toate aceste idei, purificate, introduse într-un ansamblu, toate cîștigurile tradiționale ale esteticei se găsesc în estetica lui Kant. Ar fi totuși greșit dacă l-am înțelege pe Kant drept filozoful care încheie o epocă. Kant este în același timp și poarta prin care pășim mai departe.

Vom vedea poate chiar astăzi cum în legătură cu tezele fundamentale ale lui Kant trebuie să înțelegem și mișcarea ideilor de estetică în veacul al XIX-lea și chiar în vremurile noastre. Se poate spune despre Kant mai degrabă că are în problemele de estetică, ca și în filozofia generală, această importanță îndoită : de a sistematiza trecutul și de a deschide porți către viitor. Această propoziție vreau s-o justific acum.

În adevăr, un cîștig important al esteticei a fost că frumosul se oferă unei energii sufletești deosebită de rațiune și de voință, și anume sentimentului ; frumosul este o chestiune de sentiment, cum am spune popular. Această teză, care ni se pare simplă astăzi, dar pe care omenirea n-a cucerit-o cu ușurință, apare și la Kant, și anume atunci cînd, după ce scrisese *Critica rațiunei pure*, ca o carte închinată inteligenței, după ce scrisese *Critica rațiunei practice*, ca o lucrare închinată problemelor voinței, se hotărăște să scrie la sfîrșitul vieții sale *Critica judecății*, ca o scriere închinată problemelor sentimentului.

Prin urmare, din însăși distribuția problemelor filozofice din cele trei *Critici* se vede bine că Immanuel Kant nu mai stă din punctul de vedere al acelui intelectualism estetic pe care îl lăsase moștenire antichitatea. El înțelege că în fața frumuseții și în fața artei este activă o altă energie specifică a sufletului, sentimentul, care nu poate fi confundată, nu poate fi redusă la celelalte energii specifice ale sufletului.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar această temă nouă care revine în estetica lui Kant se împerechează și cu cugetările mai vechi ale esteticei. V-am amintit că una din propozițiile esteticei antice era aceea după care frumosul este unitate în varietate. Același lucru rămîne frumosul și la Kant, iar sentimentul frumosului sau gustul, cum îl numește el, nu este decît sentimentul unității în varietate.

Am înfățișat adeseaori, și la curs, și la seminar, care este mecanismul special al sentimentului frumosului la Kant. Pentru că amintirile dumneavoastră sînt proaspete și vii în această privință, mă pot mulțumi cu puține indicații.

Frumosul este pentru Kant acel obiect care stimulează deopotrivă imaginația și inteligența, imaginația fiind concepută ca facultatea care percepe sensibilul multiplu și disparat, și inteligența concepută ca acea facultate care introduce linii diriguitoare, un plan și unitate în această multiplicitate.

Ei bine, frumosul întru cît este varietate stimulează imaginația și întru cît este unitate stimulează inteligența și în felul acesta se poate spune, cum formula a fost limpezită de către unii din criticii lui Kant, ca, de pildă, de un Victor Basch printre ei, că sentimentul estetic la Kant este sentimentul unității în varietate. Lucrul pe care-l găsim frumos este acela care ne vorbește deopotrivă prin multiplicitatea sa pitorească și prin armonia sa profundă.

Însă frumusețea astfel definită este numai una dintre spețele despre care *Critica judecății* se ocupă, și anume aceea pe care o numește Kant „frumusețea liberă", *pulchritudo vaga.*

Atît de departe merge preocuparea lui Kant de a asigura autonomia acestei frumuseți, încît partea primă și cea mai interesantă a tratatului său este consacrată problemelor menite să stabilească în mod solid că frumusețea nu se poate reduce nici la adevăr, cum susținea teza antică, nici la bine, cum susținea tot teza antică, și nu se poate reduce nici la plăcerea obișnuită, așa cum susținea un hedonism estetic foarte răspîndit mai tîrziu.

Într-adevăr, frumusețea ne place fără concept, nu putem niciodată să știm motivele pentru care un lucru

https://biblioteca-digitala.ro

ni se pare frumos, și în același timp ea nu realizează nici un concept, nici o idee, și în felul acesta Kant pare că folosește ceva din rezultatele cugetării lui Winckelmann, care vorbise despre lipsa de semnificație a frumosului *(Unbezeichnung)*.

Frumosul, apoi, se deosebește de bine pentru același motiv. Frumosul se deosebește însă și de plăcerea obișnuită, deoarece el este obiectul unei prețuiri universale și necesare, pe cîtă vreme agreabilul variază pentru fiecare individ.

O altă preocupare a lui Kant este preocuparea de a garanta universalitatea domeniului estetic. Veacul al XVIII-lea făcuse în această privință concesiuni compromițătoare în problema despre relativitatea judecăților de gust : de ce anumite opere plac unei epoci anumite și displac altor epoci, de ce persoanele diferă între ele cînd este vorba să prețuiască frumusețea este o întrebare pe care și-o pusese estetica franceză și engleză în secolul al XVIII-lea. Găsim fel de fel de răspunsuri, chiar răspunsul teologic despre voința providenței, care a voit ca oamenii să se deosebească între ei și în ceea ce privește materia gustului. Față de acestea, Kant dorește însă să întărească părerea despre universalitatea judecăților de gust.

De ce acest lucru îl preocupă pe Kant într-o măsură așa de mare putem înțelege cu ușurință dacă ne gîndim la motivele generale ale filozofiei sale. Într-adevăr, această filozofie trebuie înțeleasă, după cum a arătat critica kantiană și cercetătorii cei mai moderni ai kantismului, drept o filozofie a culturii omenești.

Prin toți aceștia, filozofia lui Kant apare astăzi mai ales ca o filozofie a culturii omenești. Cînd spun în această împrejurare *cultură* înțeleg însă rezultatele spiritului uman în toate domeniile și în virtutea cărora toți oamenii pot comunica.

Ceea ce Kant căuta să fundeze în toată opera sa este universalitatea și necesitatea culturii omenești : de ce adevărul este adevăr, de ce este cu neputință să nu recunoaștem rezultatele științei, de ce nu sînt posibile variațiile în domeniul moralei, de ce, în sfîrșit — și aceasta ne interesează mai de-aproape — există creațiuni este-

https://biblioteca-digitala.ro

tice universale și necesare? Acestea sînt cele trei mari probleme ale criticismului kantian.

Criticismul kantian își propune tema să întărească credința în valoarea culturii omenești. În măsura în care admiți relativismul culturii omenești se strecoară în suflet un ferment de disoluție și nu se știe dacă ceea ce[1] se numește criza culturii moderne nu se datorește unui astfel de spirit primejdios, unui spirit de relativitate, care ne face sceptici și față de rezultatele moralei, și față de rezultatele științei.

Față de riscurile acestui spirit se justifică inițiativa lui Kant ca filozof al culturii, se explică preocuparea sa de a găsi motivele cari să ne garanteze necesitatea și universalitatea fenomenelor de gust. Această necesitate și universalitate rezultă pentru Kant din faptul că frumusețea realizînd armonia puterilor noastre de cunoaștere, aceleași în toți oamenii și deopotrivă dorită de toți oamenii, e cu neputință ca ea să nu cucerească consimțămîntul tuturor.

Dar afară de această varietate a frumosului, pe care o numește *pulchritudo vaga*, Kant mai distinge și o altfel de frumusețe, anume frumusețea aderentă, *pulchritudo adhaerens*, aceea despre care au vorbit și unii esteticieni anteriori și după care un lucru ni se pare frumos pentru că întrunește în el însușirile speciei. Dar aceasta este o frumusețe extraestetică.

Această din urmă frumusețe este dependentă, în adevăr, de un concept, place printr-un concept. Satisfacția rezultă aci din cauză că frumusețea este conformă tipului sau speciei de care ține, pe cît vreme frumusețea cealaltă, frumusețea unui arabesc sau a unei combinații melodice oarecare, aceea n-are nici un fel de semnificație, place fără concept.

Interesant este însă că Immanuel Kant a erijat teoriile sale în legătură cu frumusețea așa cum natura ne-o înfățișează, nu așa cum o realizează arta, încît se întîmplă acest lucru ciudat, și care a fost purtător de multe conflicte în viitor, că peste această estetică a frumosului

[1] În textul de bază: în ceea ce (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Kant adaugă o a doua estetică, a artei. În artă într-adevăr avem de-a face, spune el, cu frumusețea aderentă; apoi arta nu este lipsită de semnificație, arta are un cuprins intelectual, pe care frumusețea nu-l are.

Arta este pentru Kant acel domeniu al spiritului în care operează geniul. Vechea problemă a Renașterii despre geniu reapare astfel la Kant, iar geniul îl definește Kant prin mai multe trăsături. El este mai întîi o ființă exemplară și originală în același timp: originală întru cît nu se conduce de modele, și exemplară întru cît creează modele și este, în același timp, ființa care servește. ca mediu naturei, este ființa prin care, după cum spune el, natura dă reguli artei, vrînd să desemneze prin aceasta ineitatea, felul înnăscut al aptitudinei geniale.

În sfîrșit, geniul este creatorul artei și este creatorul ideilor estetice, este cel care cugetă ideile estetice. Prin idei estetice înțelege apoi Kant acele reprezentări ale conștiinței foarte bogate și pentru cari nu se poate găsi nici un concept adecvat, acele reprezentări ale conștiinței cari sugerează multe minții noastre fără ca totuși un concept adecvat să se găsească pentru ele, fără ca să găsim posibilitatea de a sistematiza această bogăție pe care o sugerează minții noastre în concepte, adică în creațiuni logice.

În sfîrșit, pentru a completa tabloul acesta, menit să dovedească în ce fel Kant izbutește să încadreze rezultatele tradiționale ale esteticei, trebuie să spunem că la el reapare vechea problemă a sublimului, problemă pe care o studiase în antichitate un Longin, în veacul al XVII-lea un Boileau, apoi un Burke în Anglia, în Germania un Mendelssohn.

Acest sublim l-a definit Kant prin analogie cu frumosul, avînd grijă să definească și diferențele dintre aceste două categorii: frumosul este produsul unei juste adaptări între imaginație și înțelegere, sublimul este produsul unei juste adaptări între rațiune, ca facultate creatoare a idealului, și sensibilitate. Sublimul, în adevăr, înspăimîntă sensibilitatea noastră, dar reconfortează rațiunea, care ne spune că prin adîncul naturii noastre sîntem totuși superiori oricăror [forțe] dezlănțuite sau

https://biblioteca-digitala.ro

necuprinse ale naturii [1]. Ei bine, acest acord, această justă armonie și adaptare reciprocă între rațiune și sensibilitate prezintă analogie cu adaptarea pe care o operează frumosul, fiind totuși ceva deosebit de el.

Prin urmare, toate problemele tradiționale ale esteticei, și cele mai vechi, și cele mai noi, ideea unității în varietate, antiintelectualismul esteticei moderne, ideea de lipsă de semnificație a artei, dar și celelalte idei după care frumosul n-ar fi tipicul, ci particularul aconceptual, apoi problema geniului și problema sublimului, toate acestea se regrupează într-un ansamblu nou la Kant.

Cu acestea am justificat însă numai prima parte a aserțiunii mele, anume aceea după care Kant este filozoful care unifică în sine tot trecutul esteticei. Urmează să dovedesc acum în prelegerea următoare a doua parte a aserțiunii, și anume că el este și poarta prin care se trece către viitorul acestei științe.

[1] În textul de bază : rațiunii (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

SUCCESIUNEA KANTIANĂ

În prelegerea trecută am încercat să arăt cum o seamă din elementele de căpetenie ale dezvoltării ideilor de estetică în secolele trecute s-au integrat în estetica lui Kant. Această integrare a izbutit un lucru pe care îl năzuiau unii dintre teoreticienii anteriori, fără ca aceștia să reușească în mod complet, și anume a izbutit autonomizarea valorii frumosului.

Așadar, o dată cu Kant frumosul nu mai este conceput ca o varietate subalternă a adevărului, așa cum lucrul se întîmpla încă în curentul esteticii intelectualiste, nici nu mai era conceput ca o speță ajutătoare a binelui moral, așa cum lucrul se întîmpla în toate esteticile cu tendință pedagogică și morală.

Pentru Kant frumosul este o valoare autonomă, care se oferă unei energii specifice a sufletului și care ocupă un domeniu original și ireductibil în cuprinsul larg al culturii omenești. Cîștigul acesta este strîns legat de felul cum concepe Kant frumosul.

Frumosul este pentru Kant, din punct de vedere obiectiv, o finalitate fără scop, adică o îmbinare de elemente cari dovedesc o economie strînsă a întregului, fără ca această economie a întregului să deservească vreun scop care ar putea întrece întregul însuși; din punct de vedere subiectiv, frumosul este ocazia unei armonizări a puterilor cunoașterii, a imaginației și a înțelegerii.

https://biblioteca-digitala.ro

Însă, după cum observam de pe atunci, alături de estetica frumosului, Kant ridică încă alte două estetici, încît întregimea sistemului său prezintă unele dificultăți intime, în legătură cu cari trebuiesc înțelese problemele pe cari estetica veacului al XIX-lea și al XX-lea și le-a propus.

Așa, de pildă, alături de teoria frumosului, *Critica judecății* conține și teoria sublimului, și, după cum frumosul era justa armonie a înțelegerii cu imaginația, sublimul este rezultatul unei juste adecvări a sensibilității cu rațiunea. Așadar, alături de estetica frumosului avem esetica sublimului.

Dificultățile sistemului lui Kant se agravează însă cînd ne gîndim că propune pentru artă altă definiție decît aceea care valorează pentru frumos. Arta este pentru Kant domeniul ideilor estetice, adică al acelor reprezentări care ne dau mult de gîndit, fără ca un concept oarecare să le fie adecvat.

Vedeți că, oricît de merituoasă ar fi fost contribuția lui Kant, ea rămînea încă debitoare cugetării omenești cu o serie de probleme nesoluționate ; astfel, în veacul al XIX-lea, mișcarea estetică a fost vie, dar a fost în bună parte o mișcare produsă cu scopul celei mai bune interpretări a esteticei lui Kant. În raport cu problemele acestea și cu datoriile pe care Kant le-a lăsat trebuie să caracterizăm astăzi în puține cuvinte principalele curente din estetica veacului al XIX-lea, pentru ca în cele din urmă să vedem ce căi se deschid științei noastre, cari sînt problemele asupra cărora trebuie să meditățm și în ce direcție trebuie să aducem contribuția noastră.

Teoreticienii care au apărut imediat în succesiunea kantiană au extins definiția pe care Kant o dăduse despre frumos, și anume despre frumosul neartistic, frumosul din natură, au extins-o la una din speţele frumosului artistic, și anume la acea speță a frumosului artistic pe care au ilustrat-o artele și literaturile antice. O finalitate fără scop, o artă care nu-și propune nici un scop credea Schiller a recunoaște în literatura antică.

Cînd Schiller, elevul lui Kant în filozofie, creează conceptul de poezie naivă, el îl ilustrează în primul rînd cu produsele poeziei grecești. Poezia grecească este, în-

https://biblioteca-digitala.ro

tr-adevăr, o poezie care nu-și propune nici scopuri moralizatoare, nu-și propune nici speculații savante sau etice asupra naturii omenești, este o poezie căreia i se potrivește, desigur, definiția pe care Kant o rezervase numai frumosului anartistic sau extraartistic, frumosului naturii.

Dimpotrivă, cînd Schiller creează conceptul de poezie sentimentală, sub care înțelege o poezie străbătută de ideal, de un avînt, de o nostalgie care face pe acel care ia contact cu ea să depășească granițele sale pentru a căuta în imaginație complementul unei realități resimțite ca imperfectă, atunci fără îndoială că vechiul concept al frumuseții ca finalitate fără scop nu se mai potrivea acestei spețe. Vreau să spun, cu alte cuvinte, că în tendința de a verifica rezultatele esteticei kantiene se ajungea la încheierea că realitatea artei este mai vastă și mai variată decît formula kantiană a frumosului.

Aceasta a rămas pentru multă vreme problema esteticei în Germania în veacul al XIX-lea. Într-adevăr, problema reapare și la Hegel, care înseamnă o cugetare importantă în drumul pe care ne aflăm noi, din mai multe puncte de vedere.

Și Hegel recunoaște existența mai multor varietăți ale realității artistice, aceea a naivului, pe care o face să coincidă cu aceea a clasicului, și cea a sentimentalului, pe care o face să coincidă cu romanticul ; în sfîrșit, aceea a simbolicului, așezată la începutul acestei serii, pe care o face să coincidă cu arta orientală.

Ceea ce ne interesează este că și Hegel propune, în definitiv, în locul unei singure estetici, nu două, cum propusese Schiller, estetica naivului și estetica sentimentalului, ci trei estetici, o estetică a simbolicului, una a clasicului și una a romantismului.

Există, firește, în prelegerile de estetică ale lui Hegel un capitol central în care încearcă să stabilească și ceea ce este comun în aceste tipuri felurite de artă, în această trinitate de diverse idealuri artistice, dar nu este mai puțin adevărat că în expunerea lui Hegel accentul cade asupra studiului diferențelor, iar nu asupra a ceea ce poate să lege aceste diferențe.

Cartea lui Hegel este mai curînd o cercetare de istoria artei decît o estetică generală, și dacă vrem să înțelegem

https://biblioteca-digitala.ro

bine care este pricina acestei atmosfere istorice în sistemul hegelian trebuie să o căutăm în contradicția sistemului lui Kant pe care am înfățișat-o mai înainte.

Din aceeași dificultate apare în veacul al XIX-lea polemica dintre reprezentanții esteticei formei și reprezentanții esteticei conținutului; după cum aceștia dezvoltau ideile lui Kant cu privire la formă sau cu privire la conținut, ajungeau să formuleze două estetice diferite. Dacă concepeau frumosul ca organizație formală, atunci, firește, esteticul se rezolva în conceptul de formă; dacă se gîndeau, dimpotrivă, că arta este domeniul realizării ideilor estetice, adică a acelor reprezentări tumultuoase care dau mult de gîndit minții noastre, fără ca un concept să le fie adecvat, este evident că firea artei se rezolva în cuprinsul de sentimente și de idei al creației artistice. Pentru multă vreme aceasta a rămas problema centrală a esteticei, iar esteticienii și-au definit într-o epocă îndelungă poziția lor în legătură cu soluția [pe] care o dădeau acestei probleme.

O dată cu orientarea științei noastre pe calea psihologică, urmînd însă aceeași cale, s-a produs și eclectismul lui Fechner. Pentru Fechner arta sau sentimentul la atingerea artei este un conținut și o formă, rezultă dintr-un izvor formal și un izvor ideal, și anume: prin factorii direcți, prin calitatea senzațiilor pe cari le transmite sau prin perfecția raporturilor arta este formă; dar prin conținutul de idei pe care îl sugerează, prin ceea ce ne forțează să asociem reprezentărilor directe arta este un conținut. Fechner avea, prin urmare, intenția, o dată cu această precizare, să aplaneze conflictul dintre formă și idee care stă la baza întregei estetici a veacului al XIX-lea.

Mai interesantă este încercarea de aplanare a acestui conflict pe care au întreprins-o reprezentanții esteticei simpatiei. Pentru un Robert Vischer, un Karl Groos, un Volkelt, un Lipps, arta este un conținut generat prin formă, sentimentul estetic este un conținut cerut de o formă a naturii sau a artei pe care trebuie s-o reînviem în sufletul nostru, apoi printr-un act secundar al spiritului s-o atribuim obiectelor, însuflețindu-le.

https://biblioteca-digitala.ro

Cari sînt datele esteticei simpatiei am arătat altă dată la seminar, încît pot[1] fi dispensat să revin asupra acestor lucruri, preocupat în acest moment să trag liniile generale de sinteză în istoria recentă a doctrinelor de estetică. Ceea ce s-a spus mai puțin la seminar și este nevoie să precizăm acum sînt unele din dificultățile inerent legate de orice estetică a simpatiei.

Mai întîi, însăși noțiunea de simpatie a primit critici puternice. Noțiunea de simpatie, așa cum a fost prezentată de cugetarea mai veche, este înțeleasă ca un act de fuziune totală între obiect și subiect; eu trăiesc în obiect, vibrez din el, îi împrumut sensibilitatea mea, este, prin urmare, o contopire mistică, contopire care aduce aminte pînă la un punct de originele mistice ale oricărei estetice, așa cum am avut ocazia să arăt altă dată.

Ei bine, afară de faptul că misticismul trebuie eliminat cînd vrem să ne dăm seama științificește de fenomenele pe cari trebuie să le analizăm, urmează în cazul acesta că obiectul estetic să nu mai poată fi un obiect al conștiinței noastre. Noi știm că ceea ce menține conștiința este un sentiment de diferență între obiect și subiect. Conștiința este senzația unei diferențe, și atunci ne întrebăm cum mai putem cugeta esteticul dacă noi ne-am contopi cu el.

Estetica simpatiei nu rezistă în fața acestei dificultăți. Dacă admitem estetica simpatiei urmează că nu mai este deosebire între regiunea estetică și cea mistică; dacă o admitem urmează apoi că obiectul estetic nu mai poate fi un obiect al conștiinței noastre, de vreme ce conștiința este senzația unei diferențe.

Dacă admitem, în fine, soluția esteticei simpatiei, atunci sîntem în același timp siliți să admitem că efectul estetic se desăvîrșește într-o singură clipă, că într-un singur moment conștiința estetică se perfectează. Este iarăși o reprezentare pe care o găsim chiar în mod subiacent în multe din scrierile esteticei simpatiei, dar este iarăși o afirmare pe care n-o legitimează decît originele mistice ale acestui curent de idei.

[1] În textul de bază : nu pot (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, această momentaneitate a conștiinței estetice, care se desăvîrșește în însuși momentul contopirei mele cu obiectul pe care îl contemplu, este o momentaneitate care este mai degrabă a stărilor mistice ale sufletului.

Cînd examinăm cu atenție și obiectivitate științifică [constatăm] însă că în cazul contactului cu arta ne întîmpină un proces în evoluție de stări sufletești, că în contemplația artistică interesul variază și se mișcă orientîndu-se asupra diverselor puncte și aspecte ale obiectului artistic.

În sfîrșit, o altă obiecție care poate fi adusă esteticei simpatiei este că ea teoretizează mai degrabă pentru anumite tipuri de trăire artistică, și anume pentru tipul de trăire artistică a profanului și a copiilor. Într-adevăr, noi observăm cu ușurință că persoanele puțin versate în materie de artă cer artei mai degrabă sentimentul trăirii, și, dimpotrivă, persoanele mai educate artisticește se orientează mai degrabă către latura formală și tehnică a artei, izvorul încîntării stă pentru ele nu atît în intensitatea afectelor pe care arta le transmite, cît în admirația perfecțiunii care este realizată acolo.

Nu spun că acest din urmă punct de vedere este cel mai potrivit, însă ceea ce poate rezulta din aceste cercetări comparative și diferențiale este faptul că estetica simpatiei presupune un tip de reacție în fața artei, dar nu toate tipurile posibile.

Iată o serie de dificultăți care ne apar cu ușurință atunci cînd ne întrebăm asupra valorii teoriei simpatiei estetice.

Din opoziția cu estetica simpatiei s-a dezvoltat o întreagă școală pe la sfîrșitul veacului trecut, o școală de obiectiviști, cum se numeau ei înșiși. Rolul esteticei după aceștia nu este cercetarea mecanismului activității noastre contemplative, ci cercetarea elementelor de structură pe care opera de artă le închide în sine, particularitățile sale de organizare.

Arta este apoi pentru aceștia nu prilejul unei trăiri intense, cum era pentru estetica simpatiei, ci este prilejul unei organizări mai limpezi a datelor sensibilității noas-

https://biblioteca-digitala.ro

tre. Acest punct de vedere l-a reprezentat un Hildebrand, un Fiedler, un Cornelius etc.

Vechea încercare de a aplana conflictul dintre estetica sublimului și a frumosului, apoi dintre principiul artei și al esteticului, care a dus cînd la soluția esteticei simpatiei, cînd la soluția esteticei obiectiviste — care părea ridicată din împotrivirea față de soluția simpatiei estetice — acest vechi și, prin urmare, mult dezbătut contrast a dat în cele din urmă naștere unui alt aspect în orientarea problemelor de estetică, și anume a dat naștere la ceea ce am numit într-o lucrare a mea „dualismul artei".

S-a ajuns astfel la convingerea că aceste două tipuri sînt ireductibile și s-a căutat în tot felul stabilirea caracterelor diferențiale ale acestor două tipuri. Pretutindeni s-a căutat să se studieze și să se adîncească cît mai mult caracterele diferențiale ale celor două tipuri artistice, dar s-a încercat mai puțin să se analizeze cari sînt trăsăturile comune cari le pot uni și în felul acesta de a cerceta terenul de unitate pe care aceste două tipuri s-ar putea întîlni.

În sfîrșit, pe cînd se făceau aceste încercări apare și o altă întreprindere a esteticei contimporane, și anume aceea care, distingînd metodic între estetică și știința artei — sau, cum sună termenul german, *„allgemeine Kunstwissenschaft"* — atribuie esteticei mai mult un rol de cercetare psihologică a afectelor pe care le trăim în fața artei sau în fața spectacolului frumuseții, rezervînd științei generale a artei cercetarea însușirilor de structură, a particularităților obiective de organizare, de procedare, de tehnică pe care arta le întrebuințează. Această poziție a fost dezvoltată de Max Dessoir, Emil Utitz și alții.

Iată, prin urmare, în puține cuvinte cum principalele curente din estetica veacului al XIX-lea și chiar din estetica zilelor noastre trebuie înțelese în raport cu conflictele pe cari le-a lăsat nedezlegate vechea estetică kantiană.

M-am întrebat însă mai puțin cum poate fi aplanat acest contrast, și întrebarea aceasta și-a pus-o mai puțin întreaga estetică contemporană. Întreaga estetică con-

https://biblioteca-digitala.ro

temporană s-a orientat mai degrabă asupra aprofundării diferențelor decît asupra stabilirii unității lor. Încît problema cea mai actuală a esteticei contemporane, la care trebuie să medităm și în legătură cu care trebuie să se precizeze contribuția noastră, este, pe de o parte, problema raportului dintre frumosul natural și frumosul artistic. Acest raport nu este suficient studiat în estetica kantiană. Frumosul natural intră oare în sfera frumosului estetic și are el vreo legătură cu frumosul artei? Există oare o originalitate a frumosului natural? În ce constă ea? Care este elementul specific al frumosului natural? Care sînt elementele cari revin din frumosul natural în frumosul artistic? Iată o serie de probleme asupra cărora trebuie să se oprească meditația noastră.

Am vorbit apoi de cele două tipuri de artă și trăire estetică, simpatia și contemplația. Care este însă unitatea profundă dintre simpatie și contemplație? Dacă sînt numai diferențe între ele, cum se explică faptul că această opoziție se integrează în conștiința estetică? Cari sînt condițiile cari specifică conștiința estetică în genere, în tipul simpatetic și în tipul contemplativ?

În sfîrșit, este evident că ne găsim în fața a două ordine de preocupări deosebite atunci cînd vorbim, pe de o parte, de estetică concepută mai degrabă ca o disciplină psihologică și, pe de altă parte, de știința artei concepută mai degrabă ca o știință obiectivă, tehnică.

Deși ne găsim în fața a două ordine felurite de preocupări, nu există oare o împăcare a intereselor lor? Nu cumva știința artei este un capitol al esteticei? Întrebarea atunci este: cari sînt acele principii generale de estetică cari ne pot face să înțelegem condițiile speciale de structură ale feluritelor opere de artă? Iată o serie de întrebări cari n-au fost încă rezolvite.

Nu putem spune că de la Kant nu s-au adîncit o mulțime din problemele tradiționale ale esteticei. Însă, deși această sută și mai bine de ani n-a trecut în zadar, problemele importante pe cari Kant ni le-a lăsat nu sînt încă rezolvite.

În amănunte ne-am îmbogățit, însă linia generală a rămas încă turbure. Aș dori, prin urmare, ca cursul de

https://biblioteca-digitala.ro

istoria doctrinelor de estetică pe care l-am dezvoltat înaintea dumneavoastră în acest an să servească ca o pregătire a lucrurilor de care vom avea să ne ocupăm în anul viitor.

Aș dori, prin urmare, ca această excursie în trecut să fi precizat în mintea fiecăruia dintre ascultătorii acestui curs problema istorică pe care trecutul ne-a lăsat-o moștenire. Acesta este un lucru esențial pentru înțelegerea prezentului. O problemă științifică actuală nu poate fi înțeleasă în ultima sa rădăcină decît atunci cînd o punem în legătură cu ceea ce a pregătit-o treptat.

Am conceput, așadar, cursul de istoria doctrinelor de estetică în anul acesta ca o introducere la cursul de ordin sistematic pe care urmează acum să-l dezvolt în anul viitor.

1929—1930

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ DE LA KANT PÎNĂ AZI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

APARIȚIA ESTETICEI MODERNE

Subiectul anunțat pentru anul acesta este istoria doctrinelor de estetică de la Kant și pînă astăzi.

Cursul acesta a fost însă pregătit de cursul de anul trecut, în care ne-am ocupat de istoria doctrinelor de estetică din antichitate pînă la Kant. Pentru deplina înțelegere, așadar, a problemelor pentru a căror expunere ne pregătim este necesară o referire la cîștigurile mai de căpetenie ale cursului de anul trecut. Această recapitulare în formă sumară o vom face astăzi pentru a ajunge finalmente la rezultatul pe care vi [1] l-am arătat la sfîrșitul prelegerilor de anul trecut, dar [pe] care este necesar a vi-l reaminti în pragul prelegerilor de anul acesta.

Antichitatea, care și-a pus mai toate problemele gîndirei filozofice, și-a pus și problema relativă la frumos și artă, numai că în antichitate, la Platon, la Aristoteles și la Plotin, problema frumosului și a artei era considerată mai degrabă ca un capitol al metafizicei decît ca o știință autonomă în sensul în care concepem noi materia esteticii. Astfel, pentru Platon frumosul era un vehicul care ne apropie de lumea ideală, eternă, în timp ce pentru Aristoteles și mai cu seamă Plotin era un moment al idealității universale, un moment care consta în treptata victorie asupra materiei, în trecerea conti-

[1] În textul de bază : nu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

nuă de la amorfismul materiei către o formă din ce în ce mai organizată. Mai cu seamă la Plotin frumosul și arta sînt momente în care spiritul triumfă asupra materiei amorfe. Arta și frumosul sînt pentru Plotin momentul unei victorii spirituale, însă nu cel mai înalt moment, pentru că frumosul și arta sînt întrecute de către extazul mistic și contopirea cu Dumnezeu, punct suprem al idealității în univers.

Evul mediu a cunoscut mai puțin problema estetică, deși cercetători migăloși pot găsi urme de preocupare estetică în texte reprezentative din această epocă. Cu toate acestea, nu se poate spune că estetica a fost o preocupare a evului mediu. Aceasta din două motive : 1 : evul mediu, cu orientarea sa spiritualistă, trebuia să aibă mai puțină bunăvoință și interes pentru materialitatea în care în definitiv se realizează orice frumusețe și orice artă. Pe de altă parte, evul mediu nu putea nici măcar să recepteze ideea esteticii antice, pentru că evul mediu se mutase de pe poziția principială din care apăruse anticilor ideile lor despre artă și frumos. Într-adevăr, estetica antică, în special către sfîrșitul antichității, la Plotin, este rezultată, crescută din terenul poziției imanentiste. Arta și frumosul sînt pentru Plotin rezultatul pătrunderii materiei de un principiu spiritual activ. Nu aceasta putea fi însă concepția evului mediu. Evul mediu consideră pe Dumnezeu exterior și superior lumei ; dar în momentul în care se renunță la punctul de vedere al imanentismului, și partea de teren din care putea crește înțelegerea valorii estetice așa cum fusese în antichitate se pierdea.

Renașterea revine la preocupări estetice : pe de o parte, ea reînvie în estetică concepțiile antichității, pe de altă parte, ea dă omenirii o serie de tratate de interes tehnic și practic compuse, mai cu seamă, de către artiști de seamă, cum au fost arhitectul florentin din veacul al XV-lea Leon Battista Alberti sau pictorul german Albrecht Dürer sau cum au fost scrierile lui Leonardo da Vinci despre pictură.

Așadar, în estetică, Renașterea creează acele cărți care cuprind precepte tehnice, cărți, prin urmare, cu caracter practic, nu cu caracter filozofic general, așa cum

https://biblioteca-digitala.ro

sînt lucrările estetice mai noi în istoria doctrinelor de estetică. Renașterea are însă altă importanță, mai mare decît aceea de a fi creat o serie de lucrări de caracter practic sau de a fi servit ca punct de trecere din antichitate către vremurile moderne. Renașterea a fixat noțiunea de genialitate, noțiune esențială în teoria esteticii moderne. Din împrejurările istorice ale timpului, estetica a reușit să ajungă la concepția omului de geniu, dotat cu mare putere de invenție, înzestrat cu un temperament zbuciumat și în luptă cu destinul. Cîștigul acesta, care era al atmosferei generale, este cîștigul cel mai important al esteticii acelor veacuri.

După cum vedeți, nu se poate spune că estetica a fost disciplina cea mai bine reprezentată de-a lungul acestui timp în care alte discipline, ca : metafizica, logica și etica, au fost studiate cu mult mai intensiv. Veacurile în care estetica se impune în mod deosebit cercetătorilor sînt veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, în care s-a lucrat mai mult pentru estetică decît în toate celelalte veacuri de pînă atunci. Constatarea aceasta, pe care o legitimează simplele titluri de cărți apărute, ne face să credem că apariția esteticii este un fenomen al culturii moderne. Dar atunci se naște întrebarea : de ce apariția esteticei este un fenomen al culturii moderne ?

Iată-ne în fața unei întrebări la care vom încerca să răspundem : motivul pentru care estetica este un fenomen al culturii moderne stă în aceea că ea este legată de individualismul modern. Estetica modernă și individualismul modern sînt două fenomene care decurg paralel, unul din ele fiind cauza celuilalt. Dezvoltarea individualismului modern este cauza apariției moderne a esteticii, și anume într-un fel pe care îl veți vedea. Să vedem care sînt trăsăturile mai de căpetenie ale individualismului modern așa cum începe din veacul al XVII-lea și să vedem dacă aceste trăsături ale atmosferei generale culturale a timpului nu revin cumva și în anumite trăsături particulare ale evoluției doctrinelor de estetică în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea.

Ce este individualismul modern ? Este, mai întîi, smulgerea de sub autoritatea dogmatică a trecutului. Individualismul modern este acela care nu mai vrea să re-

https://biblioteca-digitala.ro

cunoască nici o altă autoritate care s-ar impune din afară și care nu ar furniza, în același timp, motive pentru care în conformitate cu buna rațiune omenească cineva ar trebui să i se supună.

Dar asemenea împotriviri față de tradiție găsim și în manifestarea artistică și estetică din veacurile clasice. Cunoașteți, desigur, din studiile dumneavoastră de literatură lupta pe care Corneille a avut s-o ducă împotriva pedanților ce-l acuzau de nerespectarea întocmai a regulelor fixate cu privire la compoziția tragediei din poetica lui Aristoteles. Această smulgere a lui Corneille de sub autoritatea dogmatică a tradiției este analoagă cu a lui Descartes, care înțelege în dezlegarea problemelor filozofice să consulte rațiunea sa și socotește că dacă treburile în filozofie au mers așa de rău pînă în vremea sa lucrul se datorește faptului că omenirea a avut prea mulți profesori.

Dar dacă individualismul modern este smulgerea de sub autoritatea dogmei, el nu este smulgerea de sub oricare autoritate : individualismul modern nu este anarhic, căci, dacă Descartes nu recunoștea autoritatea tradițională, el recunoaște totuși autoritatea rațiunii proprii.

Ei bine, același moment apare și în evoluția contimporană a doctrinelor de estetică cînd Boileau, mare legiuitor al clasicismului rationalist francez, se pronunță în favoarea liberei inspirații, cu condiția ca ea să se impună rațiunii și adevărului ; de aceea dă sfaturi neîncetate artiștilor de a imita natura. Boileau se revoltă contra regulilor rigide lăsate de tradiții, dar împotriva legilor pe care rațiunea reușește să le formuleze este plin de complezență. Față de anumite reguli ale tradiției, reguli care au fost fixate de marii poeți ai antichității, are tot respectul, dar acesta este legitimat numai de faptul că acele reguli corespund unor legi adînci ale naturii omenești, așa cum ele sînt descoperite de rațiune. În mod general, pentru toată orientarea acestui timp trebuie să facem o deosebire esențială între reguli și legi.

Individualismul estetic al timpului vrea să formuleze legi, nu reguli. Dar care este deosebirea între regulă și lege ? Regula este un produs al tradițiunii, legea însă

https://biblioteca-digitala.ro

este produs al cercetării libere. Regula este un precept practic, tehnic, este o recomandație cu privire la atitudinea ce trebuie să respectăm atunci cînd voim să ne facem stăpîni pe anumite realități. În regulă avem de-a face totdeauna cu un moment practic, legea este însă formularea unui raport ideal între lucruri. Regula o impunem noi lucrurilor, pe cîtă vreme legea ne-o impun lucrurile nouă. În sfîrșit, dacă este adevărat că regula este un produs al tradiției, pe cîtă vreme legea este un produs al cercetării libere, atunci, pe cînd putem fi insubordonați față de regulă, trebuie să rămînem respectuoși față de lege. Putem fi respectuoși și față de tradiție, denunțînd însă ceea ce în regulă reprezintă punctul de vedere al unei individualități mărginite. Trebuie să recunoaștem că ceea ce rațiunea ne înfățișează sînt raporturi necesare și condițiuni pe care trebuie să le primim și cărora trebuie să ne supunem. Spiritul lipsit de independență ascultă de reguli, spiritul independent ascultă însă de legi, el nu se rebelează niciodată împotriva lor, adică împotriva naturii așa cum este reflectată de rațiune. Ei bine, esteticienii veacului al XVII-lea și al XVIII-lea nu mai dau reguli practice în felul în care dădeau în tratatele lor vechii maeștri ai Renașterii, ci formulează legi ale conștiinței esteticei și ale creațiunii artistice. Aceasta a fost făcut posibil numai de întreaga orientare individualistă, care a zguduit tradițiunea dogmatică și care a înțeles să nu se mai supună decît rezultatelor rațiunii.

Descartes afirmase în aceeași vreme valoarea și demnitatea rațiunii în complexul moral al omului. Curînd însă se arată care este și rangul și valoarea altor laturi din structura morală a omului.

Jean-Jacques Rousseau are această importanță în veacul al XVIII-lea, că liberează sentimentul, liberează ceea ce el însuși numește conștiință, recunoscînd valoarea și excelența acestora.

Acest al doilea moment în procesul individualist modern apare cu un remarcabil paralelism și în istoria esteticei în veacul în care ne aflăm acum.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, dacă pentru Boileau nimic nu era frumos decît adevărul, dacă raţiunea era organul care percepea şi crea frumosul, nu tot astfel se întîmplă cu alţi esteticieni ai veacului. Pentru un Bouhours, un Crousaz organul de prindere al frumuseţii şi al artei nu este raţiunea lui Boileau, ci gustul. Gustul reuşeşte să prindă nucleul de adevăr care se găseşte învăluit în opera de artă. A cunoaşte acest adevăr este funcţiunea proprie a gustului, după concepţiile veacului al XVIII-lea.

În sfîrşit, în aceeaşi direcţiune un pas hotărît, de cea mai mare însemnătate, este acel al abatelui Dubos, pentru care opera de artă este un produs al afectivităţii.

Iată cum cugetătorii veacului al XVIII-lea se găsesc într-o poziţie destul de deosebită de aceea a primilor esteticieni raţionalişti. În aceeaşi ordine de idei apare contribuţiunea lui Condillac, Vico, Herder, din Franţa, Italia şi Germania.

În felul acesta, esteticienii veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea fixează noţiunea de „sentiment". Pînă atunci nu se vorbea decît de două facultăţi ale sufletului : inteligenţa şi voinţa.

Ei bine, veacul al XVIII-lea începe să vorbească de o a treia facultate sufletească, şi anume de sentiment.

Acest nou capitol ce trebuia adăugat psihologiei nu era însă sistematizat. Atunci apare în mintea unui cercetător, Alexandru Baumgarten, ideea de a găsi legile sentimentului.

Trebuiau fixate legile după care sentimentul se conduce în crearea [şi] gustarea operei de artă. Din această nevoie de a formula legi ale sentimentului estetic Baumgarten ajunge să scrie estetica sa. Cuvîntul acesta, atît de întrebuinţat de noi azi încît poate nu este zi în care să nu îl folosim, este un cuvînt apărut abia în veacul al XVIII-lea, şi anume în anul 1750, cînd Baumgarten îşi intitulează astfel opera sa.

Iată împrejurările de căpetenie care au determinat dezvoltarea modernă a esteticei, iată cercetările care ne dau convingerea că estetica este produs propriu al culturii moderne, dezvoltat în atmosfera individualismului modern.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste rezultate obținute în antichitate, Renaștere și în veacurile clasice sînt concentrate în sinteza genială a lui Kant. Estetica lui Kant însă nu privește numai înapoi ; ea deschide, în același timp, perspective noi, ea privește și înainte. Pentru înțelegerea acesteia este însă absolut necesară cunoașterea curentelor de estetică care au anticipat opera lui Kant ; acest lucru trebuie să rămînă bine înțeles în pragul prelegerilor pe care le începem acum și dintre care cele dintîi vor fi consacrate esteticei kantiene.

https://biblioteca-digitala.ro

[PRIMA PARTE A ESTETICII LUI KANT : GUSTUL]

În prelegerea trecută am caracterizat apariția esteticei ca un fenomen rezultat din acela al individualismului modern ; și arătam că feluritele doctrine de estetică ale veacurilor trecute s-au sintetizat într-o mare viziune de geniu asupra acestor probleme în estetica lui Kant. Nu voi arăta anul acesta — am făcut-o anul trecut — care din cîștigurile esteticei veacului al XVII-lea și al XVIII-lea reapar în estetica lui Kant.

Din aceste cîștiguri voi alege numai două, și anume două poziții, două teze estetice, care s-au găsit în contradicție și pe care a le fi întrunit într-o sinteză unitară constituie tocmai meritul esteticei kantiene.

Astfel, pentru estetica clasică gustul, adică acele acte sufletești prin care luăm cunoștință de însușirile estetice ale naturii sau ale operelor de artă, e o funcțiune a înțelegerii, a rațiunii, spune un Bouhours sau un Crousaz.

În veacul al XVIII-lea însă se susține de către mai mulți esteticieni că gustul e o energie deosebită, o funcțiune a sentimentului, și ca atare el e lipsit cu totul de universalitate ; e arbitrar și particular.

Și atunci o problemă care revine e aceea de a găsi cauzele care explică variațiunile de apreciere de-a lungul istoriei. Unele epoci găsesc frumoase unele lucruri pe care epocile următoare nu le mai admiră. Care este rădăcina acestui arbitraj variabil și particular ? E o în-

https://biblioteca-digitala.ro

trebare pe care o pune veacul al XVIII-lea, mai cu seamă în Franța și Englitera.

Iată, prin urmare, două poziții care se găsesc față în față : pe de o parte gustul ca manifestare a unei înțelegeri voluntare, raționale, iar pe de altă parte gustul considerat ca o funcțiune a afectivității — și, prin urmare, nu ca un act bucurîndu-se de universalitate și de necesitate, după cum se bucură toate cele ce iau naștere în înțelegere, ci ca unul supus tuturor variațiilor, ca orice manifestare a sentimentului — sintetizează aceste două păreri contradictorii.

Pentru Kant gustul este o depedență a sentimentului. Valorile pe care gustul le recunoaște nu au nimic de-a face cu valorile teoretice.

Gustul e o funcțiune teoretică, nu e o emoție. El este o formă a sentimentului, însă posedă în același timp caracterul de universalitate și de necesitate al judecăților raționale. Ceea ce pare, așadar, contradictoriu se dovedește a fi capabil de conciliere.

În încercarea lui Kant de a pune de acord cele două teze adverse ale esteticei veacurilor al XVII-lea și XVIII-lea se exprimă două postulate.

Kant ocupă locul excelent pe care știți că îl ocupă în istoria filozofiei pentru că, pe de o parte, a izbutit să diferențieze valorile cum nimeni altul nu o făcuse mai înainte și, pe de altă parte, pentru că a izbutit să asigure culturii omenești baze trainice de continuitate, fără de care aceasta nu ar fi putut dăinui. Diferențierea valorilor apare ca o nevoie de libertate a omului modern, care lucrînd într-un domeniu oarecare al spiritului vrea să se știe liber, neîmpiedicat de autoritatea unor puncte de vedere străine valorii sale. Această poziție este într-adevăr caracteristică pentru Kant. În ea găsim aspirația sufletului modern către libertate, aspirația artistică modernă, care înțelege să facă artă pentru artă, nu artă în serviciul religiei sau al intereselor publice. În filozofia lui Kant este întreagă tendința spre libertate a omului de știință pentru știință, nu știință în interesul unor valori deosebite. Este libertatea credinciosului care vrea să aibă asigurată autonomia gîndirii sale religioase, care nu vrea să fie convins și îm-

https://biblioteca-digitala.ro

piedicat de argumentele pe care i le-ar putea aduce știința sau arta; prin faptul delimitării stricte a valorilor crește dorința de libertate, nevoia de a crea în domeniul către care te îndreaptă natura și înclinațiile tale.

Kant are meritul de a fi deosebit valorile teoretice de celelalte valori; stabilește printre cei dintîi autonomia voinții ca ceva deosebit cu totul de celelalte energii care pot lucra în sufletul omenesc. Kant însă dorește nu numai diferențierea valorilor, el dorește, în același timp, să asigure și baze de continuitate a culturii omenești.

Nu putem vorbi despre cultură și crede în ea decît dacă admitem implicit că este un domeniu capabil de a se îmbogăți necontenit: că ceea ce alcătuiește un rezultat al creațiunilor culturale nu este numai o nălucă a modei, ci este, mai presus de aceasta, o creațiune durabilă, pe care sufletul omenesc și-o poate asimila ca pe un cîștig viabil putînd să devină folositor în orice clipă.

Iată însă o propoziție care devenise cu totul îndoielnică în vremea lui Kant și chiar mai înaintea lui. Într-adevăr, școala engleză — și părerea cucerește în scurt timp adepți în întreaga Europă — punea la îndoială validitatea teoretică a conceptului de cauzalitate, arătînd că ceea ce exprimă știința în legile ei nu sînt raporturi de cauzalitate, ci pur și simplu niște raporturi de asociație, prin felurite senzații, și că ceea ce era numit „cauzalitate" nu este decît fixarea unor termeni care îi făcea să apară într-o anumită succesiune. Cauzalitatea rămîne un termen metafizic, pe care știința nu-l poate controla prin nici unul din mijloacele sale și la care ea ar trebui să renunțe. În felul acesta, după cum observă foarte bine Locke în cartea sa, se pronunță un divorț complet între știință și practica vieții, căci, pe cîtă vreme practica vieții contează pe cauzalitate, cu fiecare mișcare a vieții noastre noi afirmînd constant raporturi de cauzalitate între lucruri, știința încetează de a afirma acest postulat, pe care se bazează chiar gesturile cele mai umile. Și astfel se produse o prăpastie între viață și știință, prăpastie care nu putea fi decît în defavoarea acesteia din urmă.

Aceeași profundă divergență se stabilise între principiile vieții morale și între influența filozofică. Într-ade-

https://biblioteca-digitala.ro

văr, principiul care ne ajută la distincțiunea binelui de rău, a permisului de nepermis și așa mai departe era înfățișat de școala engleză ca produsul unei experiențe. Viața omenească — spuneau asociaționiștii — este, în raporturile cu natura și societatea, un reflex, dovedit ca necesar în lunga experiență a speței umane.

Binele și răul pot fi și altceva decît socotim noi, ceea ce ar dovedi că principiile noastre nu pot să aibă un caracter permanent, că ele pot fi schimbate, că, prin urmare, sînt variabile. Iată o soluție primejdioasă, care amenință înseși temeliile vieții morale.

În sfîrșit, aceeași situație se repetă și în domeniul valorilor estetice.

Unica problemă pe care filozofii acelui timp și-o propuneau rămînea condiția care explică diferitele variații.

Cu această situație nu putea să se împace marele suflet al lui Kant. De aceea el stabilește ca o propoziție de bază a filozofiei sale continuitatea bunurilor culturale. Ceea ce rațiunea a găsit o dată adevărat, ceea ce ea a socotit că este bun și drept și ceea ce gustul estetic a apreciat drept frumos, toate acestea sînt bunuri culturale cari nu variază, cari nu se pierd, cari întregesc laolaltă tezaurul nezdruncinat al culturii umane.

Cum se explică acest caracter de continuitate a bunurilor culturale? Cum se universalizează bunurile pe cari marii creatori le-au produs?

Răspunsul lui Kant, explicația sa epistemologică o cunoașteți, desigur; de la lumea exterioară ne vin impresiuni, dar ceea ce nu ne vine pe această cale e însăși mintea care le primește și le organizează. În felul acesta Kant relua expresiunea cu care Leibniz i se împotrivise lui Locke. La afirmația acestuia că tot ce avem în spirit a existat mai întîi în simțuri primise răspunsul lui Leibniz că într-adevăr totul, afară de spiritul însuși. Însă spiritul, considerat ca un mănunchi de forme în care datele simțurilor se torn, transformă aceste momente fugitive în bunuri durabile. E adevărat că ceea ce pune în mișcare voința noastră sînt impresiile lumii externe, dar ceea ce le ridică la rangul unei acțiuni morale este, desigur, existența unui imperativ moral înnăscut.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași întrebare trebuia să și-o pună Kant și în domeniul frumuseții. Ea sună astfel : cum sînt posibile judecățile estetice apriori, cum sînt posibile sentimentele apriori ? Există astfel de sentimente și sînt posibile ? Că există Kant nu ne dovedește, pentru că lucrul acesta apare din postulatele sale, dar cum sînt posibile e întrebarea la care el caută a răspunde. De altminteri, răspunsul [la întrebarea] cum sînt posibile sentimentele apriori poate servi și la prima întrebare, căci dacă ele nu ar exista nu s-ar pune problema dacă sînt sau nu sînt posibile.

Iată, prin urmare, care este poziția teoretică din care se înalță întreaga filozofie kantiană, și, prin urmare, și estetica, așa cum a fost expusă în *Critica judecății* — a treia din criticile sale. Acéasta drept punte de trecere între *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice*.

Într-adevăr, Kant, îmbătrînind, observă că icoanele despre lume pe care le schițase în cele două critici ale sale erau icoanele a două lumi deosebite și între care se statornicea o adîncă prăpastie — lumea naturală, domeniul necesității, pe de o parte, și lumea vieții morale, domeniul libertății, pe de altă parte. Firesc se naște întrebarea : între aceste domenii nu există posibilitate de a găsi o punte de trecere care e menită să aducă o unificare în domeniile deosebite ale naturii și ale vieții morale ?

Cu răspunsul la această întrebare e însărcinată *Critica judecății*.

Critica rațiunii pure răspunsese la întrebarea de ce lumea e așa, dar de ce ea este așa, și nu altfel, iată o întrebare la care nu mai răspunsese. Dacă natura e așa, și nu altfel, se vede că dintre toate naturile posibile cineva a ales-o pe aceasta și a vrut-o astfel. Vedeți cum, prin urmare, explică Kant întreaga problemă a creării lumii. Natura presupune alături de un principiu mecanicist, de care ascultă toate legile, și o voință supremă.

Iată punctul unde gîndul despre existența naturii se atinge cu gîndul despre atotputernicia unei persoane absolut libere, care a ales din infinitatea posibilităților această lume și a creat-o în forma în care ne apare. Iată

https://biblioteca-digitala.ro

cum sîntem conduși pînă în pragul meditației despre Dumnezeu.

Că natura e produsul unei libertăți, lucrul acesta îl putem constata în două împrejurări : mai întîi, în faptul că feluritele aspecte ale naturii se sintetizează într-un tot unitar — lumea e unitară — dar, în același timp, în faptul că lumea este astfel construită încît ea se oferă, parcă cu tot dinadinsul, puterilor de cunoaștere ale sufletului nostru.

Actele sufletești prin care reușim să subordonăm un aspect particular al lumii unui concept general și prin care ajungem să recunoaștem un obiect ca particular subordonat unui scop general sînt judecățile. A judeca înseamnă a găsi generalul în particular sau particularul în general. Operația de subordonare sau de supraordonare e acțiunea specifică și caracteristică a judecății. Dar pot avea două feluri de judecăți : judecata „determinantă", cum spune Kant, prin care gîndesc un obiect ca subordonat unui concept mai general, și judecata „reflectantă", care se produce atunci cînd un obiect e subordonat unui scop general.

Judecățile reflectante sînt : judecăți teleologice, cînd gîndim un obiect subordonat unui scop natural, și judecăți estetice, cînd gîndim un obiect subordonat scopului de a fi cunoscut de mine.

Despre judecățile reflectante se ocupă Kant în *Critica judecății,* și anume despre cele două varietăți ale acestor judecăți : despre judecățile teleologice și despre judecățile estetice, cărora le consacră prima parte a tratatului său.

Judecățile reflectante sînt acele judecăți prin care iau cunoștință de constituția vieții, căci, într-adevăr, e o însușire a acesteia aceea de a nu putea explica nici unul din aspectele sale decît dacă le gîndesc în legătură cu scopul, cu tendința sa de a se menține pe sine. În biologie, spre deosebire de fiziologie, este necesară explicația finalistă. Au fost, firește, timpuri cînd s-a crezut că și în disciplina biologică pot să fie folosite explicațiuni mecaniciste. Astăzi însă se revine la punctul de vedere al lui Kant : viața nu poate să fie explicată decît dacă admitem existența cauzelor finale.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima parte a tratatului său o consacră, așadar, Kant acelei varietăți a judecăților reflectante [care sînt] judecățile estetice. Ele subsumează aspectele felurite ale naturii scopului unei cunoștințe mai bune și mai ușoare. Succesul sau insuccesul acestor subsumări ale faptelor naturale scopurilor cunoștinței noastre alcătuiesc sentimentele plăcute sau neplăcute ale satisfacerii sau nesatisfacerii estetice.

Prin urmare, satisfacția estetică pentru Kant e reflexul sentimental al unei operațiuni intelectuale, deși nu teoretice, și anume al operațiunii de subsumare a unor înfățișări pe care le oferă natura scopului cunoașterii. Există însă și alte sentimente în afară de cele estetice: sentimentele morale, sentimentele utilitariste, afecte mai primitive, cum e agreabilul sau neagreabilul. Și atunci, una din primele întrebări la care Kant trebuia să răspundă era aceea relativă la caracterul special care deosibește sentimentele estetice sau judecățile de gust estetic de celelalte sentimente cu care se întrunesc în aceeași sferă, dar de care trebuie strict deosebite. Ce deosebește, de pildă, frumosul de bine sau, mai precis, sentimentul frumosului de sentimentul moral?

Binele place totdeauna în baza unui concept oarecare, pe cîtă vreme frumosul este independent de orice noțiune. Un lucru cînd îl socotește bun sau rău e așa pentru că am la dispoziție un concept al binelui, pentru că am în stăpînirea mea anumite principii morale, în lumina cărora apreciez faptele morale. De ce însă un lucru îmi place esteticește, de ce îl găsesc frumos? E un sentiment lipsit de concept, pentru care nu pot da nici un fel de definiție, nici un fel de principiu, nu pot produce nici o abstracție în lumina căreia să fie decretat frumos sau urît.

Dacă e așa, dacă frumosul nu se poate legitima, dacă judecata de gust care constituie frumosul nu se autorizează de la nici un fel de concept, nu cumva e totuna sentimentul estetic cu sentimentul agreabilului, sentiment prin care înregistrez plăcerile pe care mi le produc obiectele utilităților zilnice? Nu, răspunde Kant, deoarece sentimentul frumosului e universal și necesar, pe cîtă vreme al plăcutului e individual și arbitrar. Un

https://biblioteca-digitala.ro

vechi proverb spune că despre gusturi nu se discută (această propoziție a și jucat un oarecare rol în estetica veacului al XVIII-lea). Dar aici este vorba nu de aprecierea frumosului, ci a agreabilului. Frumosul este imperativ, el se impune tuturor, nu e un obiect de discuție ; caracterul lui e universalitatea și necesitatea.

Dar sentimentul frumosului se distinge de sentimentul binelui și de al plăcutului pentru că e dezinteresat. El există obiectual, spune Kant. Nu tot așa se întîmplă pentru sentimentele plăcute sau morale. Nu există nimeni care în fața unui lucru de un gust alimentar bun să se mulțumească cu simpla reprezentare și care să nu dorească să se apropie de el și să-l ia în stăpînire. De asemenea, nu ne putem mulțumi numai cu intenția, ci avem nevoie de existența materială a faptelor morale.

Sentimentul frumosului e dezinteresat. Dacă lucrurile frumoase există în realitate sau dacă nu există, dacă sînt apropiate sau depărtate de noi, dacă ele sînt în stăpînirea noastră sau nu sînt circumstanțe fără de influență asupra sentimentului estetic. Putem admira o statuie fără să dorim a o avea în proprietatea noastră.

Frumosul nu consideră materia obiectului, ci forma lui. Momentul care determină judecata de gust nu e constituția materială a obiectului, nu e materialitatea lui, forma singură interesează, pentru că forma este aceea care produce în noi acea justă îmbinare a puterilor noastre de cunoaștere.

Frumosul, așadar, produce o stimulare a puterilor noastre de cunoaștere. Aceste puteri sînt, pe de o parte, imaginația și, pe de altă parte, inteligența sau înțelegerea.

Imaginația este acea facultate sufletească prin care iau cunoștință de lume în multiplicitatea și varietatea ei ; înțelegerea este însă acea energie a cunoașterii prin care introduc linii de unificare și de ordine în materialul dezordonat pe care simțurile îl trimit sufletului.

Cunosc perfect un lucru numai atunci cînd înțelegerea și imaginația sînt puse de acord și cînd se unesc deopotrivă într-un tot armonios care este tocmai proprietatea frumosului.

https://biblioteca-digitala.ro

Kant, în felul acesta, nu făcea decît să reia o veche formulă care definea frumosul drept unitate în varietate. Victor Basch, care ne-a dat cea mai bună carte despre Kant, are dreptate atunci cînd afirmă că sentimentul estetic pentru Kant nu e decît sentimentul unității în varietate.

Obiectele frumoase sînt, prin urmare, acele obiecte care se oferă cu tot dinadinsul dorinței noastre de a cunoaște. E obiectul perceput cu ușurință, pentru că în fața lui imaginația și înțelegerea sînt deopotrivă aduse.

Iată de ce în fața frumosului ai un sentiment de încîntare, de fericire, legat de energiile care se dezvoltă normal și armonios în sufletul nostru. Există o frumusețe naturală a lucrurilor sau a temelor armonice, dar și o altă frumusețe, aceasta în legătură cu o idee anumită: frumusețea artistică. Ea diferă mult de frumusețea naturală.

https://biblioteca-digitala.ro

[A DOUA PARTE A ESTETICII LUI KANT : SUBLIMUL]

În prelegerea trecută am schițat în linii largi conținutul primei părți a esteticei lui Kant.

Cu această ocazie, am arătat că judecata de gust e aceea care subsumează aspectele naturii scopurilor cunoștinței noastre, provocînd acel sentiment specific de armonie lăuntrică pe care-l aduce cu sine adaptarea perfectă a imaginației cu înțelegerea.

Kant trebuia însă să recunoască că nu toate impresiile estetice sînt impresii frumoase, că nu tot ceea ce realizează natura sau — în aceeași ordine — arta cade sub categoria frumosului ; cu alte cuvinte, sînt impresii care deși estetice nu sînt frumoase.

Una din aceste impresii e impresia comică, și Kant o amintește în treacăt, fără a se opri mai multă vreme asupra ei. O altă impresie e sublimul. Și a doua parte a esteticei lui Kant e consacrată analizei sublimului.

Problema sublimului are un lung istoric în istoria esteticei și unele din capitolele acestui istoric au fost expuse la cursul din anul trecut. Desigur, știți că unul din cei dintîi care s-au ocupat despre sublim ca despre una din modificările impresiei estetice a fost Longin, căruia i se atribuise tratatul *Despre sublim,* tradus în veacul al XVII-lea de Boileau.

Mai tîrziu, problema reapare în Englitera în veacul al XVIII-lea, în legătură cu întrebarea relativă la condițiile care explică relativitatea judecăților estetice.

https://biblioteca-digitala.ro

Frumosul nu e unul și același, și aprecierile pe care i le consacrăm sînt și ele variabile. În rîndul acestor observații treceau esteticienii englezi în veacul al XVIII-lea, pentru a o ilustra și întări, observațiunea relativă la sublim.

Hutcheson a fost unul din cei dintîi care au căutat să explice noțiunea sublimului prin asociație. După 20 de ani apare cartea renumită a lui Burke asupra originei ideilor noastre cu privire la frumos și sublim ; frumosul, spune Burke, se reazimă pé instinctul de conservare a speciei, pe cîtă vreme sublimul este o stare complexă formată din teroare și plăcere, aceasta din urmă apărînd cînd prima se dovedește neîntemeiată.

Pînă să ajungem la Kant, trebuie să amintesc pe un alt cugetător german, Mendelssohn, care ocupă un loc deosebit în evoluția problemei sublimului. Lui se datorește scrierea intitulată *Despre sublim și naiv în științele frumoase*. Științele frumoase însemnau literatura. Se numeau științe pentru că se socotea că în exercitarea acestei arte trebuie să ai cunoștințe tehnice.

Mendelssohn observă că, de fapt, există două varietăți care ar putea intra în categoria sublimului. Mai întîi, o mărime extensivă, cum e oceanul sau o cîmpie foarte întinsă, a cărei priveliște îți provoacă un fel de amețeală plăcută, apoi o mărime intensivă, cum ar fi ideea de Dumnezeu sau ideea facerii lumii. Acesteia din urmă îi rezervă el numele propriu-zis de sublim.

Problema specială pe care și-o pune el este tocmai de a descrie aceste două categorii și elementele care le compun. În această ordine de idei, Mendelssohn afirmă că impresia cea mai puternică este adusă de un fapt simplu, pentru că astfel permite imaginației orice complectare. Și, pentru a arăta cum o expresie simplă în sine poate să trezească mai bine impresia măreției, Mendelssohn citează frumosul exemplu din Shakespeare unde, aducîndu-se personagiului Macduff la cunoștință că dușmanul său Macbeth i-a ars casa și i-a omorît copiii, acesta răspunde simplele dar grozavele vorbe : „El nu are copii". „Aceste puține cuvinte — spune Mendelssohn — vădesc mai multă sete de răzbunare decît ar fi putut să se exprime într-o lungă izbucnire de ură."

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea erau cunoștințele pe care le avea Kant despre sublim.

Nu putem trece însă la înfățișarea sublimului la Kant mai înainte de a lămuri o altă problemă, și anume problema relativă la izvoarele moderne ale sentimentului sublimului. Sentimentul sublimului nu trebuie să fi fost puternic la antici, pentru că ceea ce le vorbea mai direct lor era perfecțiunea finită. E deci foarte caracteristic că lucrul a apărut de-abia la sfîrșitul antichității, sub influența curentului creștin.

Într-adevăr, cînd Longin vrea să dea exemplul cel mai caracteristic de sublim, el alege un exemplu nu din literatura antică, ci din Biblie : „Și Dumnezeu a spus : «Să se facă lumină» și lumină s-a făcut". Impresie simplă, formulare naivă, care exprimă totuși în cîteva cuvinte forța lui Dumnezeu.

În atmosfera creștinismului, așadar, s-a dezvoltat sentimentul sublimului ; și lucrul e foarte explicabil : Dumnezeul creștin este nemărginit, obiect al unei aspirații infinite. Dar nu numai sub influența sentimentului religios s-a dezvoltat sentimentul sublimului, ci și sub influența eticei creștine. Într-adevăr, etica creștină ne învață că persoana noastră este infinită, întrucît fiecare sîntem posesorii unei mici scîntei din marea scînteie a divinității.

În această ordine de idei, Pascal exprimă o vorbă creștină cînd spune că „Omul nu e decît o biată trestie, cea mai slabă din natură, dar e o trestie care cugetă. Nu trebuie ca universul să se înarmeze împotriva lui ; o picătură de apă ajunge pentru a-l omorî, dar chiar atunci cînd universul l-ar zdrobi omul ar fi mai nobil decît ceea ce îl omoară, pentru că toate forțele universului sînt incapabile să atingă cugetarea lui." În aceste cuvinte ne apare sufletul într-adevăr creștin al lui Pascal, care recunoaște ceea ce e infinit în personalitatea noastră.

În vremea Renașterii alte influențe se adaogă la cele mai vechi, contribuind la sporirea sentimentului sublimului. O nouă icoană a lumii înlocuiește pe cea în care credeau oamenii evului mediu.

https://biblioteca-digitala.ro

Evul mediu crede că lumea este astfel cum a descris-o Aristotel. Universul este un sistem finit, care are în centrul său pămîntul și care, la rîndul său, era înconjurat de stele și planete. Știți care a fost contribuția imensă a unui gînditor și astronom din veacul al XV-lea, Nicolaus Cusanus, care substituie reprezentării unui univers finit reprezentarea universului infinit. Căci, spune el, dacă universul ar fi finit, atunci ar trebui să se mai găsească ceva și în afară de univers, și atunci universul despre care vorbim nu ar mai fi univers.

Marele Giordano Bruno gîndește acest lucru cu și mai multă consecvență și îl sprijină în baza indiferenței naturii. Giordano Bruno povestește că pe cînd era copil se găsea pe muntele Cicada în apropierea patriei sale. De acolo privea Vezuviul. Și îi apărea ca un munte deosebit de verde și de prosper, în timp ce muntele pe care se afla el i se arăta ca o înălțime stearpă și pietroasă. Peste cîteva zile copilul care era Giordano Bruno, întreprinzînd ascensiunea muntelui Vezuv, băgă de seamă că de acolo muntele Cicada, ce i se păruse pietros și sterp, acum îl vedea verde și prosper, pe cînd Vezuviul, de unde privea, i se arăta ca devastat și pietros.

Cu aceste reminiscențe din copilărie exemplifică el principiul indiferenței naturii. Natura e aceeași, iar înfățișările deosebite sub care o vedem noi sînt simple iluzii ale perspectivei. Iar dacă lucrurile stau astfel pămîntul nostru nu va fi oare tot o stea strălucitoare, una din acele picături aprinse ale cerului ? Iar stelele fixe nu cumva sînt ele un fel de sori identici cu soarele nostru, avînd sistemul lor de planete ? Giordano Bruno e acel care a gîndit cu mai multă putere infinitul universal.

Așadar, una din rădăcinile sentimentului modern al sublimului trebuie să o recunoaștem și în creșterea gîndului despre infinit.

În fine, o foarte interesantă contribuție la izvoarele moderne ale sublimului au dat-o[1] scriitorii care au exaltat sentimentul naturii. Natura nu era prețuită cîtă vreme omul era în contact strîns și familiar cu ea, cîtă vreme ea nu a devenit o aspirație pentru om. Natura a început

[1] În textul de bază : l-au dat (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

să fie dorită numai atunci cînd omul a început să-i ducă lipsa, și lucrul acesta se întîmplă de-abia în veacul al XVIII-lea, o dată cu creșterea civilizației noastre industriale și urbaniste. De unde la 1610, cînd apare celebrul roman reprezentativ al lui Honoré d'Urfé, natura — stîncile prăpăstioase ale Alpilor — era înfățișată ca un obiect de oroare, care plasează într-o postură ridicolă pe acela care ar vrea să o privească, în secolul al XVIII-lea natura devine, sub influența sentimentului public și mai tîrziu sub influența unor scriitori — mai întîi în Englitera și apoi în Franța — obiectul unei admirații exaltate.

Din creștinism, privit din cele două puncte de vedere, religios și etic, din noile icoane asupra lumii substituite în vremea Renașterii și din sentimentul naturii, așa cum s-a manifestat în scrierile poeților începînd din prima jumătate a veacului XVIII-lea, se înalță sentimentul sublimului. Toate aceste influențe, împreună cu izvoarele filozofice pe care le-am amintit la începutul acestei prelegeri, cu siguranță că s-au întrunit la Kant.

Am spus că frumosul e acel obiect a cărui structură e astfel alcătuită încît parcă se oferă cu dinadinsul cunoștinței noastre. Putem să-l cunoaștem mai bine, mai ușor, pentru că organizarea elementelor sale este limpede și perfectă. El se adresează deopotrivă imaginației și înțelegerii noastre. Sentimentul frumosului nu e, așadar, decît sentimentul unității în varietate, după cum îl lămurește bine Kant. Frumosul ar fi, așadar, adaptarea unor obiecte la puterile noastre de cunoaștere.

Există însă obiecte, spune Kant, care înfățișează mai degrabă o dezadaptare față de puterea noastră de cunoaștere sau numai față de imaginație, posedînd o adaptare perfectă cu rațiunea.

Cînd spun „rațiune" înțeleg ceva deosebit de ceea ce se înțelege prin rațiune în vremea noastră. Noi cînd vorbim de rațiune avem tendința să o confundăm cu puterea de cunoaștere a lucrurilor, care se realizează în conceptul de judecată și raționament. Nu în acest înțeles e considerat termenul de rațiune la Kant. Pentru Kant rațiunea e facultatea producătoare de idealuri; idealurile morale ale vieții, ale umanității sînt produse

https://biblioteca-digitala.ro

ale rațiunii. Aceste idealuri, spune Kant, au o valoare regulativă. Ele nu constituiesc cunoștințe, nu sînt constitutive. Idealurile ne ajută să complectăm cunoștințele noastre despre lume indicîndu-ne direcții, dar nu oferindu-ne cunoștințe.

Există, așadar, unele obiecte care, deși sînt inadaptate puterilor noastre de cunoaștere, sînt totuși perfect de adecvate rațiunii, și aceste obiecte sînt obiectele sublime, și sentimentul care se dezvoltă în legătură cu ele este sentimentul sublimului.

Kant recunoaște două varietăți ale sublimului : sublimul matematic și sublimul dinamic. Dualismul kantian nu se potrivește deci cu acel al lui Mendelssohn. Mendelssohn deosebește două mărimi : extensivă și intensivă. Distincția o păstrează și Kant. Sublimul matematic e sublimul mărimilor pe care mintea nu le poate cuprinde. Drept pildă ne-ar servi întinderea oceanului, pe care imaginația nu poate să și-o reprezinte. Prin imaginație nu înțelege Kant ceea ce înțelegem noi, adică imaginația creatoare. El înțelege puterea de a-și reprezenta. Ei bine, puterea de a-ți reprezenta anumite lucruri rămîne inferioară acestor obiecte de o mărime cum e aceea a suprafeței oceanului întinzîndu-se pînă la orizont. Imaginația lucrează cu două operațiuni : perceperea fragmentelor de realitate și asocierea lor într-o unitate care să le cuprindă. Închipuiți-vă un om în fața oceanului. Imaginația nu va reuși niciodată să întrunească, în această imensă varietate, toate fragmentele, și atunci mintea se recunoaște pentru un moment inferioară ; de aci sentimentul de umilire care există în sublim ; însă în momentul imediat următor rațiunea, facultatea creatoare de idealuri, pune la dispoziția minții noastre, prin propria ei spontaneitate, conceptul de infinit. Idealul infinitului reușește să unifice toate elementele, operație pentru care imaginația se dovedise insuficientă. În felul acesta rațiunea se arată superioară imaginației, și rezultatul este respectul pe care îl încercăm pentru această facultate. Respectul acesta pe care-l concepe omul pentru rațiunea în sine se deplasează asupra obiectului contemplat și duce pînă la adorarea lui. Sentimentul se înțelege, așadar : mai întîi am resimțit umilință în fața

https://biblioteca-digitala.ro

obiectului pe care nu-l pot cuprinde cu mintea, și apoi, din respectul față de rațiune, prin ajutorul căreia am unificat fragmentele disociate ale lucrului, prin deplasarea acestui respect asupra obiectului, ajung la adorarea lui și îl numesc sublim.

Asupra sublimului dinamic, a doua varietate a sublimului, Kant insistă mai puțin. Dacă sublimul matematic a fost acela al mărimii, al dimensiunilor, sublimul dinamic este al forțelor în mișcare care vor să nimicească în orice moment ființa noastră, cum ar fi trăsnetul sau oceanul dezlănțuit. Aceasta mă înfricoșează și astfel accentuează primele momente dezagreabile, dureroase. În momentul următor însă îmi dau seama că personalitatea mea rămîne neatinsă de acele forțe. Acele forțe mă pot atinge pe mine, dar nu și personalitatea mea, și atunci apare respectul pentru rațiunea mea, care, reflectat asupra obiectului, complectează fizionomia sublimului dinamic.

Iată în ce constă teoria sublimului la Kant. Trebuie să regretăm însă că nu întîlnim anumite varietăți ale sublimului cum ar fi, de pildă, sublimul faptelor morale. Sublimul pentru Kant e un sentiment care se dezvoltă numai în fața spectacolului naturii ; dar, și lucrul este evident, sufletul omenesc cu deosebire poate să trezească sentimentul sublimului.

https://biblioteca-digitala.ro

TEORIA ARTELOR ȘI A GENIULUI LA KANT

În prelegerile trecute ne-am ocupat cu estetica lui Immanuel Kant, lămurind mai întîi concepția sa despre frumos și apoi [pe] aceea despre sublim.

Astăzi ne rămîne să înfățișăm principalele puncte de vedere ale teoriei kantiene în legătură cu artele și cu geniul.

Estetica lui Kant are, într-adevăr, aspecte numeroase, și dreptatea cere să spunem că între aceste aspecte s-au introdus și unele contraziceri.

Frumusețea era pentru Kant o finalitate fără scop, căci dacă ea prezintă toate caracterele unei economii organice, totuși acest ansamblu nu deservește nici un scop care îl depășește. Frumusețea este, prin urmare, un aspect al finalității din natură, deosebindu-se însă de alte manifestațiuni naturale prin aceea că nu deservește nici un scop care s-ar afla în afară de ea.

Aceeași vedere despre natura frumuseții o afirmă Kant atunci cînd spune că un lucru ne place ca frumos fără ca vreun concept oarecare să ne autorizeze la această sentință. Motivele pentru care un obiect e frumos nu se pot niciodată lămuri ; de aceea Kant își propune, de fapt, să construiască o critică a gustului, iar nu și o estetică dogmatică care ne-ar putea călăuzi în judecarea sigură a operelor. *Critica judecății* ne arată cum sînt posibile judecățile de gust, dar nu ne dă și axiome după care am putea ajunge la judecăți de gust sigure.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste afirmațiuni cu privire la natura frumosului se potrivesc, de fapt, numai unei singure categorii a frumosului, și anume categoriei pe care Kant o numește „a frumuseții libere" sau, cu un termen latinesc — reminiscență scolastică — *„pulchritudo vaga"*.

Alături de frumusețea liberă, Kant mai admite o speță a frumuseții : frumusețea aderentă — *„pulchritudo adhaerens"* — adică frumusețea care este în legătură cu un concept. Dacă, prin urmare, declar că un om e frumos, această declarație o fac în virtutea declarației că el e perfect adecvat noțiunei de om ; sau dacă declar aceasta despre un palat ori despre o casă de orice categorie, o declar ca atare pentru că mi se pare bine adecvată conceptului respectiv. Toată economia și structura ei pare a deservi [1] bine scopul pentru care a fost construită.

Iată deci că există o întreagă categorie de obiecte pe care Kant le numește frumoase fără ca ele să intre în definiția dată mai înainte frumosului : o finalitate fără scop.

De aceea era nevoie de încă o categorie a frumosului — frumusețea aderentă. Această adăogare introduce o contrazicere în sistemul său, contrazicere care a cauzat numeroase discuții, urmate în tot decursul veacului al XIX-lea.

Conceptul kantian al frumosului trebuia la un moment dat să fie amendat, întrerupt și complectat ; chiar autorul a trebuit în cele din urmă să recunoască că el nu se potrivește creațiunilor artistice, căci, într-adevăr, lucrurile pe care Kant le stabilește în prima parte a tratatului său valorează pentru frumusețea naturală, nu însă și pentru aceea a artei. De aceea *Critica judecății* se complectează cu o a patra parte : estetica artei.

Dar ce este arta după Kant ? Este prima întrebare în fața căreia trebuie să ne oprim și este o întrebare care în vremea lui Kant, mai ales, se impunea cu deosebită forță atenției cercetătorilor, întrucît nu era prea îndepărtată vremea cînd practicarea artelor frumoase era considerată ca un fel de meserie. De aceea, una din primele lui vederi pe care Kant o are e aceea de a delimita

[1] În textul de bază : desăvîrși (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

noțiunea de artă pe de o parte față de posibilitățile de confuzie cu meseriile, cu artele profesionale, utile, iar pe de altă parte cu natura, cu frumusețile naturale, care — după cum vedeți — reclamă cu totul alte explicații.

Care este, așadar, deosebirea dintre frumosul în artă și frumosul în natură în estetica lui Kant?

Produsele frumoase ale naturii sînt produse involuntare, pe cîtă vreme produsele frumoase ale artelor sînt totdeauna produse ale unor creatori care le-au cugetat ca niște scopuri ale activității lor. Așa, de pildă, dacă considerăm frumoasă ordonanța unui stup de albine, în mod ușuratic putem spune că acest stup este o operă de artă. Dacă însă, în momentul următor, mă gîndesc că el este produsul unei activități instinctive și că în activitățile instinctive, după toate științele psihologice, nu există un scop precugetat, dacă, cu alte cuvinte, îmi dau seama că acest stup este opera instinctului, iar nu a unei voințe conștiente, atunci înțeleg că el nu este o operă de artă, ci o operă a naturii. Avem, așadar, operă de artă numai acolo unde creatorul își reprezintă această operă ca un scop al activității sale.

Dar arta trebuie delimitată și față de știință. Adeseori îndemînarea cultivată în laboratoare, în săli de disecție sau operație este înfățișată ca o manifestare artistică. Profundă eroare, care trebuie corectată. Știința, desigur, poate să-și reprezinte scopuri, ca și arta, poate să cunoască mijloace capabile să ducă la aceste scopuri, și cu toate acestea ea nu se poate defini ca o activitate artistică. Știința își reprezintă scopuri și cunoaște mijloace; arta însă presupune energie creatoare, energie care nu se poate învăța, care nu se prescrie, care nu e consemnată nicăieri.

În sfîrșit, arta trebuie delimitată față de artele profesionale, și delimitarea se face, într-adevăr, dacă ne gîndim că, pe cîtă vreme exercițiul artistic e plăcut în sine, e un fel de joc cultivat pentru el însuși, artele profesionale sînt plăcute numai prin efectul lor, prin remunerația care urmează sau poate numai prin constatarea că, după lungi eforturi, în cele din urmă, scopul a fost atins.

https://biblioteca-digitala.ro

Activitatea artistică închide în sine finalitatea ei, ea este plăcută prin ea însăși, iar nu prin efectele ei, cum pot fi activitățile profesionale. Delimitarea artelor față de meserii e un punct interesant al esteticei kantiene; este însă o stabilire de principii pe care nu știu dacă o putem primi, pentru că în realitate artiștii adevărați și cei mai profunzi nu sînt acei care creează cu ușurință, ci acei care își găsesc satisfacția tocmai în reprezentarea operei isprăvite. Noi știm cîtă grijă de desăvîrșire preocupă pe artist în activitatea sa; acel ce lucrează cu ușurință este mai degrabă un diletant.

În sfîrșit, deși artele se deosebesc de meserii, Kant arată [că] la baza lor stau totuși unele cunoștințe tehnice. Așa, de pildă, pentru a fi poet bun trebuie să cunoști metrica și prozodia, pentru a fi muzicant bun trebuie să fi învățat armonia. Dacă neglijăm aceste cunoștințe tehnice opera de artă nu va lua corp, nu va trece în domeniul realității.

În sfîrșit, artele estetice se mai deosebesc de meserii, de ceea ce Kant numește arte mecanice, și prin aceea că, pe cînd cele din urmă își propun ca scop crearea unui obiect util, cele dintîi nu-și propun altceva decît trezirea, sugerarea unui sentiment de plăcere, [a] sentimentului estetic.

Toate definițiile date pînă acum, rezultate din compararea artelor frumoase fie cu știința, fie cu artele profesionale, fie cu frumusețea naturii, ar putea da loc la o confuzie care ar face să intre în aceeași categorie artele frumoase cu artele agreabile, acele arte pe care omul le practică în societate pentru a amuza persoanele din juru-i sau unele agremente [1] care se oferă societății pentru a distra, ca, de pildă: muzica din timpul mesii sau arta de a servi o masă frumoasă cu gust și eleganță. Artele acestea agreabile trebuiesc și ele deosebite de artele frumoase.

Această delimitare o face Kant cînd observă că artele agreabile sînt acele arte care asociază plăcerea estetică cu niște simple senzații, pe cîtă vreme artele frumoase asociază plăcerea cu niște moduri de cunoaștere. Muzica

[1] În textul de bază: argumente (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

ușoară care se cîntă în timpul mesii întreține în noi o stare de veselie și ne face mai comunicabili, păstrînd în felul acesta o anumită atmosferă de sensibilitate asupra ascultătorilor, dar ea nu este un mod de cunoaștere. Atunci cînd ascultăm muzica cu o atitudine estetică percepem frumoasa sa ordonanță, înțelegem structura unei părți din acea bucată, îndemînarea compoziției, stilul autorului și așa mai departe, lucruri care se adresează judecății, cu alte cuvinte cunoștințelor noastre.

Artele frumoase sînt, prin urmare, delimitate prin toate aceste puncte de vedere de domeniile cu[1] care confuziunea ar fi posibilă. După ce le-am comparat cu ce nu sînt, trebuie să arătăm ce sînt ele, care sînt caracterele lor intrinseci. Artele frumoase sînt produsele unei activități finale în care rezultatele — opera — trebuie să aibă aparența naturii. Cu acestea Kant nu vrea să spună altceva decît că arta trebuie să aibă un caracter de spontaneitate, în care nimic să nu fie silit ; el critică caracterul căutat al unor opere. Arta adevărată e aceea care e lipsită de orice căutare, de orice încordare, de orice manifestare silită ; cînd nu avem libertate, spontaneitate, ușurință, nu avem artă adevărată.

În sfîrșit, artele frumoase sînt documentele personalității geniale ; întrebarea care urmează firesc și căreia Kant îi consacră reflecțiile sale este : ce trebuie să înțelegem prin geniu ? Ce este geniul ?

Dezvoltarea esteticii lui Kant culminează printr-o teorie a geniului. Geniul — spune Kant — este acea dispoziție înnăscută a spiritului prin care natura dă reguli artei. Această definiție are nevoie de lămuriri, și dezvoltînd toate elementele acestei definiții vom căpăta un tablou succesiv a ceea ce alcătuiește o operă genială.

Geniul se caracterizează printr-o desăvîrșită originalitate, căci am spus că pentru geniu natura prescrie reguli artei. Geniul nu ascultă de nici o regulă prestabilită. E deci original și, în același timp, este și exemplar : operele geniale pot fi folosite ca niște modele și ca niște criterii în judecățile noastre. Inspirația genială venind de la natură însăși nu poate fi explicată : geniul e incon-

[1] În textul de bază : în (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

știent ca și natura ; el nu știe cum a produs opera de artă și nici nu-i poate reface planul în mod conștient, pentru a crea din nou sau pentru a-i transmite formula. Prin urmare, trebuie să adăugăm ca o altă trăsătură a geniului inconștiența. Faptul că geniul este o dispoziție înnăscută se oglindește în însăși origina acestui cuvînt. Cuvîntul de *geniu* e derivat din *genius*, spiritul particular atribuit omului la naștere pentru a-l proteja și a-l conduce. Origina mistică a cuvîntului se reflectă încă în accepțiunea pe care Kant o dă termenului : geniul e original, exemplar, înnăscut și inconștient. Întrunind aceste însușiri, geniul lucrează numai în artă, nu și în știință. În știință cunoașterea unei metode și consecventa aplicare a ei ajung pentru a conduce pe cineva, chiar nedotat, la rezultatele cele mai însemnate. Forța de creație adevărată n-o întîlnim decît în artele frumoase, căci geniul astfel definit nu ar fi decît acea forță de creație prin care natura își continuă opera în noi domenii. Geniul, spune Kant, dă numai material operelor de artă ; forma însă ne-o dă un talent format în școală, ne-o dă cunoașterea regulilor ; opera de artă este obiectul unei activități teleologice, al unei finalități. Creatorul ei trebuie să se ajute de anumite reguli tehnice, după cum orice exercițiu reclamă astfel de reguli. Dacă, prin urmare, opera ar fi numai un produs al inspirației, atunci ea ar fi un simplu efect al hazardului, spune Kant. Pentru ca să devină într-adevăr o manifestare artistică a unei activități finale, atunci trebuie să fie stăpînită de anumite prescripțiuni tehnice. De aceea Kant socotește că predispoziția trebuie să se ajute întotdeauna de cunoașterea unor anumite reguli tehnice.

Geniul creează idei estetice. Ce sînt aceste idei estetice este întrebarea la care trebuie să răspundă Kant și este o întrebare importantă pentru că ea ne va duce în fața unuia din răspunsurile cele mai ingenioase care sînt cuprinse în *Critica judecății ;* totodată însă, ea ne duce în fața unor exemplificări cu totul naive și școlărești, caracteristice pentru spiritul extrem de profund al lui Kant în tot ce privește ideile abstracte, dar și relativ sărac în exemplificările concrete.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideile estetice pe care le găsește geniul sînt acele reprezentări ale imaginației noastre care ne dau de gîndit fără ca totuși un concept oarecare să le fie adecvat.

Această vedere despre ideile estetice e una din cele mai moderne vederi ale esteticei lui Kant.

Aceste idei sînt reprezentări ale imaginației de un cuprins extrem de bogat, pentru că ne dau mult de gîndit. Arta cuprinde, așadar, după Kant o bogăție enormă, dar confuză, pe care nu o putem sistematiza în nici un concept, pentru că orice concept i-ar rămîne inferior. Desigur că în această vedere kantiană trăia ceva din vechea înțelegere a frumuseții drept o reprezentare confuză a perfecțiunei, așa cum sună formula lui Baumgarten. De această formulă amintesc și unele propoziții mai noi ale esteticii contemporane, ca, de pildă, aceea a lui Fechner, care vrea să vadă atributul artei în ceea ce trezește în noi, în vagul sugestiv, despre care vorbește estetica simbolistă.

Cînd e vorba să exemplifice aceste idei, Kant nu găsește decît acest exemplu : vulturul lui Jupiter ținînd un trăsnet în gheare e atributul puternicului rege al cerului, după cum păunul e atributul superbei Junone. Așadar, cînd contemplu vulturul lui Jupiter strîngînd în ghearele lui fulgerul mă gîndesc că acest simbol artistic exprimă majestatea cerească, noțiunea de majestate cerească rămînînd totuși inferioară mulțimei de idei care se îmbulzesc la poarta conștiinței mele, idei trezite la vederea concretă a vulturului ținînd în ghearele sale fulgerul.

Prin urmare, cînd spun *majestate cerească* gîndesc mai puține lucruri decît atunci cînd privesc imaginea care înfățișează pe vulturul lui Jupiter. De aceea, spune Kant, ideile estetice sînt acele reprezentări ale imaginației care dau mult de gîndit fără ca totuși un concept oarecare să le fie adecvat. Dar acest exemplu ne arată o alegorie, și dacă geniul este acea facultate capabilă de a crea idei estetice, atunci, pentru a urma exemplul, el nu ar fi decît facultatea de a crea alegorii. Aceasta înseamnează a susține despre geniu ceva care se găsește sub el. Alegoria e în realitate o combinație destul de rece, școlărească și pedantă a imaginației. E asocierea mecanică și

https://biblioteca-digitala.ro

moartă între o idee și o imagine. Simbolul e altceva — o vom vedea la curs. Alegorie este țăranca de pe monumentul lui Ion Brătianu care ar desemna România ; alegorie este ilustrația care apare la 24 Ianuarie sau la 10 Mai în toate ziarele, acea horă de femei jucînd laolaltă și care vrea să înfățișeze concordia și unificarea provinciilor. Toate aceste nu le considerăm ca opere de artă, mai degrabă ca palide, banale și plicticoase sensibilizări de idei.

În sfîrșit, estetica lui Kant termină cu o clasificare a artelor. Artele, după Kant, sînt și exprimare, iar expresiunea putînd distinge trei lucruri care o întovărășesc : cuvîntul, apoi gestul și tonul, avem și trei clase de arte. Artele vorbitoare, care se întemeiază pe cuvînt, cum sînt, de pildă, arta poeziei și a elocvenței. În al doilea rînd, artele care se bazează pe gest, artele figurative, toate artele plastice : sculptura, pictura — mai ales prin elementul desemnului — și arhitectura. În sfîrșit, artele care se bazează pe tonalitate și pe o stare de spirit mai vagă, printre care intră muzica și pictura prin partea ei de colorit. Această clasificare e foarte interesantă pentru că scoate la lumină cîteva adevăruri estetice și, în primul rînd, înrudirea între muzică și pictură, ca arte de sensibilizare.

https://biblioteca-digitala.ro

HERDER

În prelegerile trecute ne-am ocupat despre estetica lui Kant; am urmărit ideile lui cu privire la frumos, sublim, la artă și la creatorul de artă, adică la geniu.

Cu această ocaziune subliniam însă o serie de concepții antinomice cari s-au introdus în estetica lui Kant, și anume, mai întîi, antinomia dintre concepția asupra [a] ceea ce el numește frumusețe liberă și concepția asupra [a] ceea ce numește el frumusețe aderentă.

Frumusețea liberă e aceea care place fără concept, cum e frumusețea unor forme naturale. Așadar, Kant înțelegea prin frumusețe liberă toate acele aspecte ale frumuseții care nu au nici o semnificație. Alături de această teorie a frumuseții libere, Kant a construit însă teoria frumuseții aderente, adică acele aspecte ale frumuseții care plac pentru că realizează un model, un tip sau răspund unor scopuri. De pildă, frumusețea unor animale, care sînt frumoase în raport cu tipul ideal al speciei din care fac parte, cum e frumoasă clădirea în raport cu scopul în vederea căruia s-a construit și pe care îl servește.

Așadar, Kant prezintă două concepții ale frumosului. Dar, în afară de aceasta, ceea ce spune el despre frumusețe nu se potrivește nici cu acele creații frumoase care aparțin artei. De aceea, pe lîngă teoria frumuseții naturale, adaogă Kant o teorie a artei. Artele sînt frumoase, spune Kant, prin ideile estetice pe care le cuprind și

https://biblioteca-digitala.ro

prin care înțelege acele imagini care dau minții noastre mult de gîndit fără ca totuși un concept oarecare să fie adecvat.

Iată, prin urmare, două perechi de concepte antinomice. Pe de o parte, acel relativ la frumusețea liberă în contrast cu acela relativ la frumusețea aderentă și, pe de altă parte, acela relativ la frumusețe în general, în contrast cu arta.

Estetica posterioară lui Kant, despre care trebuie să începem a vorbi acum, este într-o mare măsură un comentariu în marginea ideilor estetice ale lui Kant, și după cum teoreticienii posteriori lui Kant au dezvoltat ideile sale cu privire la frumusețea liberă sau la frumusețea aderentă și la frumusețea artei au rezultat două școli, a căror luptă și ale căror atacuri reciproce alcătuiesc o bună parte din istoria teoriilor de estetică în veacul al XIX-lea.

După cum acești teoreticieni postkantieni socoteau, împreună cu maestrul lor, că frumusețea place fără concept și că ea se constituie dintr-un simplu raport formal de elemente se afirmă concepția formalistă. În măsura însă în care se socotea, tot împreună cu Kant, că frumusețea are un cuprins de idei estetice se constituie școala idealistă sau școala esteticei conținutului.

Dar faptul că în Kant se găsesc soluțiuni estetice contrarii a alcătuit uneori și împrejurarea pentru care el a fost atacat, căci acei gînditori care se așază în punctul de vedere formalist pot să regrete că nu se găsește accentuat mai puternic în această estetică punctul de vedere formalist[1], și dimpotrivă.

Unul din esteticienii cari privesc pe Kant din acest punct de vedere a fost și filozoful Herder.

Opoziția dintre Kant și Herder e pînă la un punct naturală, deoarece acești filozofi au avut structuri sufletești cu totul deosebite. Așa, de pildă, dacă ne referim la acele distincțiuni făcute și altă dată la acest curs, și anume la distincțiunea dintre poziția sistematică și poziția naivă în filozofie, adică dacă ne referim la distincțiunea care opune elementului constructiv confruntarea

[1] În textul de bază : idealist (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

personală și directă cu obiectul cercetării, atunci vedem că Kant e un filozof constructiv, sistematic, pe cîtă vreme Herder e mai degrabă un filozof naiv.

Pe cîtă vreme pe Kant îl preocupă mai mult clădirea sistematică, consecvența împinsă pînă la cele mai mici amănunte și, în sfîrșit, tot ceea ce înțelegem prin sistem, Herder ne apare, în comparație, ca un filozof pe care îl preocupă mai degrabă problemele sugerate direct de viață. Kant e apoi un spirit eminamente abstract, pe cîtă vreme Herder e mai cu seamă imaginativ. În sfîrșit, acești doi filozofi ajungeau la probleme estetice pornind din puncte deosebite. Dacă Immanuel Kant a ajuns la crearea esteticei sale, faptul se datorește acelui imperativ al sistemului său, care, posedînd o lucrare relativă la teoria cunoașterii și o alta relativă la morală, simte nevoia să facă o a treia operă, care să fie o trăsătură de unire între cele două critice anterioare. Herder ajunge la estetică nu din această grijă sistematică de a-și complecta sistemul, [ci] pentru că el avea, de fapt, un contact intim și viu cu problemele artei, care vorbesc adînc sufletului său. Experiență artistică prea vastă Kant însă nu a avut. Estetica sa e destul de săracă în ceea ce privește exemplificarea și ea confirmă credința că problemele ei i s-au impus lui Kant prin nevoia ce a simțit-o de a-și complecta sistemul.

Herder își dezvolta ideile sale de estetică urmărind pas cu pas estetica lui Kant și încercînd să ridice la fiecare pas obiecțiuni împotriva marelui său contimporan. Opoziția între Kant și Herder s-a pronunțat de altfel și în alt domeniu decît cel estetic. Așa, de pildă, Herder e unul din filozofii care atacă filozofia politică a lui Kant. Asupra acestei opoziții dintre Kant și Herder m-am exprimat mai pe larg în lucrarea mea *Concepția rațională și istorică a culturii*.

Herder a făcut dificultăți lui Kant și în legătură cu teoria sa asupra cunoașterii, și anume în opera *Metacritica*[1]. În sfîrșit, obiecțiunile sale împotriva esteticei lui Kant le concretizează Herder în cartea sa *Kalligone*, care

[1] Titlul complet este : *Verstand und Erfahrung. Metakritik zur „Kritik der reinen Vernunft"* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

a apărut în 1800. Impresia pe care a făcut-o apariția acestei cărți a fost mai degrabă rea. S-a văzut în ea o simplă șicană adresată marelui Kant, care se bucura în această vreme de o recunoaștere și o stimă universală. În această privință e foarte interesantă observația pe care o face Schiller într-o scrisoare pe care o adresase lui Goethe și în care spune că noua scriere a lui Herder — care de altfel era și el un scriitor respectat — „denotă o împietrire a inimii incorigibilă sau cel puțin o miopie".

Vedeți, prin urmare, că împotrivirea lui Schiller, care din acest punct de vedere nu făcea decît să rezume impresia unui mare număr de contimporani, e foarte categorică și pune în discuție chiar bazele morale pe care scrierea lui Herder se ridică.

Să vedem în ce constă opoziția lui Herder și apoi care sînt părțile constructive ale esteticei sale, căci, deosebindu-ne de majoritatea celor care s-au ocupat cu istoria doctrinelor de estetică, noi nu vom vedea în *Kalligone* numai expresia unei rele-voințe sistematice și invidioase împotriva lui Kant, ci vom vedea în ea mai degrabă rezultatul unei alte poziții. Astfel dezbărați de orice prejudecată, vom putea găsi în *Kalligone* și unele contribuții pozitive și interesante, care, de altfel, au avut soarta unei preluări și dezvoltări ulterioare în istoria doctrinelor de estetică.

Herder îl rezumă pe Kant destul de liber atunci cînd spune că după acest filozof agreabilul mulțumește. Vasăzică, sentimentul care apare subiectivității noastre atunci cînd sîntem puși în contact cu agreabilul e mulțumirea. Frumosul produce o altă reacțiune, aceea pe care o numim încîntare, și binele, la rîndul lui, produce o altă reacțiune, și anume aceea pe care o numim stimă.

Așadar, cum plăcutul mulțumește, frumosul încîntă, și binele trezește în noi stimă pentru el. Iată însă că în acest punct Herder se ridică cu patetismul care caracterizează scrierile sale : destul de rău, scrie el, dacă pentru critică — prin critică înțelegea filozofia lui Kant — ceea ce unei persoane [îi] produce încîntare nu o mulțumește și dacă ceea ce o mulțumește nu-i produce încîntare și, în fine, ceea ce o mulțumește și[-i] produce încîntare nu reușește în același timp să cucerească stima sa.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu alte cuvinte, Herder arată că ar fi un semn de scădere a frumosului dacă el încîntîndu-ne nu ar putea să cucerească și înclinația noastră, în felul cum o cucerește agreabilul, și, mai departe, dacă nu ar putea cuceri și stima pe care de obicei o cucerește binele.

Această critică pe care Herder o aduce lui Kant e, de altfel, destul de șubredă, căci, într-adevăr, faptul că aceste concepte — conceptul agreabilului, conceptul frumosului, conceptul binelui — sînt deosebite nu însemnează că ele sînt și exclusive. Dacă spun că frumosul nu are nimic de-a face cu binele, aceasta nu însemnează numaidecît că frumosul e rău; dacă spun că nu are nimic comun cu agreabilul nu însemnează nicidecum că frumosul e dezagreabil. Un lucru apoi poate să fie frumos fără să fie rău. Așadar, vom lăsa obiecțiunea pe care o aduce Herder lui Kant acolo unde merită ea să stea, în regiunea gîndurilor mai puțin limpezi, și nu o vom socoti ca un cîștig, nici măcar negativ, al esteticei din aceste vremuri.

Mai interesantă e partea constructivă a esteticei lui Herder. Căci, într-adevăr, ce e frumosul pentru Herder? E sinteza vie a încîntării, unită cu plăcerea și cu stima. Unitatea acestor trei reacțiuni subiective ale sufletului omenesc alcătuiește originalitatea conceptului herderian despre frumos. El caută la fiecare punct să arate că frumusețea e necontenit sprijinită de atracțiile ființei noastre către agreabil și în același timp către bine.

Cu alte cuvinte, ceea ce Herder reușește să obțină e o nouă întrunire a conceptelor pe care fusese tocmai scopul dezvoltării esteticei să le separe și să le izoleze în autonomia lor. În antichitate însă se amestecau cu destulă ușurință conceptul de frumos și conceptul de bine. Platon și Plotin, de pildă, dizolvau frumosul în virtute, în apariție etică. A trebuit deci să considerăm ca un progres faptul că Immanuel Kant a reușit să le separe. Din acest punct de vedere deci Herder execută un pas înapoi, către stadiul contopirei conceptelor, pe care Kant îl întrecuse, îl lăsase în urmă, atunci cînd reușise să le despartă.

Frumusețea despre care a vorbit Herder, în mod general, poate să fie considerată din două puncte de vedere. Mai întîi, din punct de vedere obiectiv, și apoi din punct

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere subiectiv, adică privită în reacțiunile pe care le descătușează în subiectivitatea noastră. Aci Herder ne spune cîteva lucruri noi, care trebuiau de la el să se dezvolte mai departe și cu succes. Și anume : frumosul din punct de vedere subiectiv, adică sentimentul frumosului, după Herder, nu e altceva decît semnalul că noi trăim un moment de armonie și de plenitudine lăuntrică. Sentimentul frumosului e, în același timp, pentru Herder un sentiment agreabil. Herder respinge distincțiunea kantiană dintre frumos și agreabil. Astfel agreabilul — și frumosul, care nu e decît o varietate a agreabilului — nu-i altceva decît semnul că organismul nostru fizic se găsește într-unul din momentele sale de plenitudine, de armonie și de prosperitate, e semnalul că ființa noastră fizică se găsește în bune și fericite condițiuni. Tot astfel, obiectiv privit, frumosul nu e altceva decît momentul unui succes al vieții, izbînda armonioasă și fericită a elanului vital.

Iată în această privință o frumoasă pagină pe care am copiat-o din *Kalligone* pentru dumneavoastră și în care Herder înfățișează în ce constă frumusețea unei flori, căci, după ce stabilește principiile, Herder trece la un fel de estetică a naturii. .

Iată deci în ce constă frumusețea florii : „Fii binevenită, floare iubită ! — exclamă Herder în limbajul lui sentimental și patetic — Tu ești în ochii tuturor națiunilor o imagine a frumuseții și a farmecului, menită să se vestejească prea curînd. Pe nevăzute se împlîntă rădăcinile tale în pămînt și caută acolo hrana pămîntească. Tu însă, fină și vie siluetă, te înalți în sus și frunzele tale produc atuncea muguri. Cu cît te înalți mai sus, cu atît ești mai pură, mai senină, pînă ce în fine cu puteri concentrate întreaga ta ființă se arată în ceea ce ești și în ceea ce tu poți, căci pe culmea ta se înalță coroana vieții tale. Opera ta, floarea ta, e o adevărată cameră a iubirei. Ție îți jertfesc puterile înverzitoare ale pămîntului și în culmea ta apari tu însăți în deplină frumusețe, adică în întreaga eficacitate a forțelor tale, în întreaga plenitudine și armonie a puterilor tale."

Așadar, pentru Herder, floarea e frumoasă pentru că reprezintă momentul unei asemenea dezvoltări nestin-

https://biblioteca-digitala.ro

gherite, plină de forța și armonia vieții. Iată, prin urmare, ce e frumusețea pentru Herder, atît din punct de vedere subiectiv, cît și din punct de vedere obiectiv.

Am spus că noțiunea aceasta de frumos va avea în istoria doctrinelor de estetică un viitor deosebit și ea ne amintește încă de la începutul veacului ceea ce la sfîrșitul veacului va deveni conceptul frumosului la un scriitor ca, de pildă, J.-M. Guyau.

Gîndind însă astfel, Herder trebuia să ajungă și la o altă idee în care să se găsească iarăși într-o destul de categorică opoziție cu ideile kantiene, și anume trebuia să ajungă la ideea că frumosul nu e o plăsmuire nesemnificativă, cum o arătase Kant. Căci dacă frumosul nu e decît un moment de triumf al elanului vital, atunci înseamnă că frumusețea semnifică ceva, că ea place în legătură cu un concept oarecare, și anume cu conceptul de viață. Cu alte cuvinte, place nu independent de orice concept, cum spusese Kant, ci în dependență de un concept, și anume de conceptul de viață. Aci, prin urmare, se marchează o nouă opoziție între Herder și Kant, dar, firește, o opoziție în care ținem seama numai de anumite concepții ale lui Kant.

În sfîrșit, Herder, arătînd că frumosul semnifică întotdeauna ceva, ajunge la o nouă noțiune care va avea un viitor important în veacul al XIX-lea, și anume la ideea de simbol. Frumusețea ca simbol e una din ideile cele mai productive care se dezvoltă din Herder. Toți esteticienii care vor înfățișa frumosul ca un caz al simbolismului universal nu vor face altceva decît să dezvolte ideea pe care o găsim la Herder, în scrierea sa *Kalligone*.

În ideile sale speciale cu privire la artă, Kant — vă amintiți — căuta să definească natura artei delimitînd-o față de acele concepte cu care confuzia ar fi posibilă, și în această privință Kant arătase că, pe cîtă vreme artele profesionale, meseriile — cu care activitatea artistică propriu-zisă fusese uneori și în special în antichitate confundată — urmăresc producerea unui obiect, producerea unei avuții, a unei utilități, cum se spune în economia politică, artele frumoase nu urmăresc producerea unui obiect decît în măsura în care acesta poate să fie agentul

https://biblioteca-digitala.ro

care descătușează anumite sentimente estetice, cu alte cuvinte, finalitatea activității estetice nu e un obiect, ci acea plăcere specifică care se dezvoltă în sufletul oamenilor cărora artistul li se adresează. Cu aceasta Kant vroia să delimiteze conceptul artei față de vechea concepție care predominase în antichitate.

Ei bine, și în această privință Herder execută un pas înapoi. El, într-adevăr, refuză a distinge cu atîta rigoare, între altele, artele profesionale și artele frumoase, pentru că, dacă ne întrebăm care este etimologia cuvîntului *Kunst* — spune Herder — atunci vedem că vine de la *können* (a putea), care desemnează facultatea proprie meseriașilor. E adevărat — spune Herder mai departe — că *Kunst* se aseamănă și cu *kennen* (a cunoaște) și, într-adevăr, *a putea* și *a cunoaște* sînt cele două însușiri cari, întrunite alcătuiesc aptitudinea artistică.

În tot cazul, deosebirea pe care o face el între artele frumoase și cele profesionale rămîne atît de mică, încît în cercul artelor pe care le analizează el trece nu numai arhitectura, muzica și poezia, dar și grădinăria, ba chiar gimnastica — firește cu o îndrept[ăți]re pentru care ar fi putut invoca antichitatea greacă. Iată deci în ce constau ideile principale ale lui Herder, așa cum le-a organizat el din o sistematică împotrivire față de principiile estetice ale lui Kant.

https://biblioteca-digitala.ro

SCHILLER

În prelegerea trecută ne-am ocupat despre estetica lui Herder și am arătat cum în tratatul său *Kalligone* el combate conceptul frumuseții libere, pe care Kant îl construise în *Critica judecății*. Pentru Herder frumosul nu este, ca pentru Kant, o plăsmuire care place în afară de orice concept; el, dimpotrivă, este menit să exprime forța și plenitudinea vitalității.

În felul acesta Herder nu ținea însă seamă că, alături de conceptul frumuseții libere, Kant construise și pe acel al frumuseții aderente, care place în virtutea unui concept; el nu ține deci seamă de acea antinomie care există în estetica kantiană — antinomia ce a adus atîtea discuții contradictorii după sine.

Acest contrast, această antinomie, a fost luată și sistematizată de un școlar al lui Kant, și anume de poetul Friedrich Schiller. În tratatul său *Despre poezia naivă și poezia sentimentală* Schiller adoptă ambele concepte ale lui Kant, conceptul frumuseții libere și cel al frumuseții aderente. El însă nu privește pe una — cum făcea Kant — ca pe o excepție, o abatere de la normă, ci ca pe o varietate estetică, și anume ca pe o varietate a poeziei. (În tratatul său el se ocupă despre poezie.)

Cum construiește el noțiunea poeziei naive, corespunzînd frumuseții libere, și [pe] aceea a poeziei sentimentale, corespunzînd frumuseții aderente, vom arăta în această prelegere.

https://biblioteca-digitala.ro

Schiller observă că la originea sau în tinerețea civilizației grecești omenirea trăia într-o stare de împăcare și de unitate cu natura. De aceea icoana naturii revine în scrierile anticilor, în poezia lor, fără a fi însoțită de o nostalgie oarecare. Ei descriu natura cu acea răceală și stăpînire de sine care întovărășesc lucrurile de la sine înțelese. Dimpotrivă, o dată cu începutul epocii moderne, oamenii au ieșit din mijlocul naturii. Contactul cu natura a devenit un bun pierdut pentru civilizație, și atunci oamenii au început să o dorească. De aceea, spune Schiller, sentimentul naturii se manifestă în poezia modernă — sentimentală, cum o numește el — ca un sentiment de nostalgie, de aceea genurile care caracterizează mai just timpurile moderne sînt satira, elegia și idila ; idila, care exprimă acea stare de împăcare măcar de o clipă cu natura, elegia — sentimentul de revoltă față de contrazicerile, divergențele naturale, și satira, care biciuiește realitatea societăților omenești rele, fiindcă lipsite de contact cu natura.

Recunoașteți cu ușurință în cele două varietăți poetice, poezia antichității-poezia naivă, poezia modernă-poezia sentimentală, antinomia kantiană între frumusețea liberă și frumusețea aderentă, antinomie pe care Kant o lăsase ca pe un conflict de nerezolvat în estetica sa. Într-adevăr, întocmai ca și conceptul frumuseții libere, poezia naivă este lipsită de adîncul unei semnificații simbolice, pe cînd poezia sentimentală, ca și conceptul frumuseții aderente, are un înțeles ascuns.

În cartea mea consacrată lui Schiller, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik,* apărută în anul 1924, am arătat care sînt originile tezei lui Schiller. Într-adevăr, trebuie să vedem în precizarea acestor două concepte un ultim inel adus lanțului de discuții care începuse în Franța în secolul al XVII-lea pentru a continua în tot veacul al XVIII-lea ; este vorba de cunoscuta dispută între partizanii anticilor și [cei] ai modernilor. Știți forma sub care s-a pus la început problema : în materie de poezie sînt anticii superiori modernilor, și în acest caz nu le mai rămîne, oare, modernilor decît să imite pe antici cu cea mai mare exactitate, sau, dimpotrivă, modernii sînt superiori anticilor, și dacă lucrul stă astfel

https://biblioteca-digitala.ro

modernii trebuie să creeze absolut liber, fără a ține seamă de regulele stabilite de antici ? La această întrebare scriitorii cei mai de seamă din Franța din acea vreme, cum, de pildă, au fost La Fontaine, La Bruyère, Boileau, se declarau partizani ai antichității. Ei socoteau că literatura antică are o valoare incontestabilă și care nu se mai poate întrece.

Dimpotrivă, modernii socoteau că, întrucît și poezia, ca și alte manifestări spirituale, este un produs al rațiunii, e evident că, o dată cu progresul rațiunii în alte domenii — ale științei, filozofiei — trebuie să se fi produs și progres în poezie. De aceea, fără îndoială, producțiunea modernilor este și superioară [1] producțiunii anticilor, și mai bogată decît ea, fiind dat că cuprinde genuri noi, cum ar fi romanul sentimental, necunoscut de antichitate.

A judeca astfel însă înseamnă a te pune din punctul de vedere al concepției progresiviste, acea concepție care crede că poate afirma dezvoltarea umanității într-o linie continuă, pe care necontenit se însumează rezultatele obținute de rațiune. Această concepție e foarte bună numai cîtă vreme se studiază evoluția științelor. Firește că știința de astăzi se găsește în progres față de știința din trecut. În poezie însă legitimarea concepției progresiviste scade, pentru că — și estetica nu a întîrziat să o arate chiar din veacul al XVIII-lea — poezia nu este un produs al rațiunii, ci ea este produsul în mare parte al afectivității, și ca atare nu putem afirma că în acest domeniu avem de a face cu însumări de rezultate, cu adause de cantități la cantitățile trecute.

Progresivismului Schiller îi opune adevărul organic în lumina căruia poezia trebuie înțeleasă, și anume simțul istoric. În poezia anticilor și [2] în aceea a modernilor sînt frumuseți care nu se pot compara între ele. Excelența se poate ajunge în ambele genuri poetice, și în poezia naivă, și în poezia sentimentală, căci, de fapt, fiecare din aceste poezii corespunde unui alt fel de a simți

[1] În textul de bază : superioară și (n. ed.).
[2] În textul de bază : ca și (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

viața, și ca atare, deși pot fi comparate, nu pot fi totuși judecate una prin alta.

În această înțelegere a poeziei ca o parte dintr-un ansamblu închis cu valori proprii și incomparabile trebuie să recunoaștem o influență a spiritului istoric, care prețuiește epocile fără a încerca să le compare unele cu altele.

Trebuie să spunem însă că această construcție istorică pe care o obține Schiller tot el o distruge. După ce reușește să pună în legătură poezia cu feluritele epoci de cultură, să stabilească, așadar, această metodă foarte importantă, Schiller face din poezia naivă și poezia sentimentală nu o pereche de concepte istorice, ci o pereche de concepte sistematice. Într-adevăr, el observă că există poeți naivi și poeți sentimentali în antichitate, ca și astăzi. Prin urmare, legătura strînsă dintre aceste genuri și viața istorică care le-a dat naștere este ruptă. Clasificarea schilleriană, din pricina acestei sistematizări de concepte, ne apare mai degrabă ca o clasificare fictivă, pe care autorul se preface a o primi ca universal valabilă și pe care o abandonează după ce reușește să construiască noțiunile ce îi sînt necesare.

Într-adevăr, clasificarea istorică, întrebuințată mai întîi pentru a construi conceptul naivității și [pe cel] al sentimentalității, e părăsită pentru a ne putea arăta în această dualitate o manifestare a spiritului care a putut să existe și în antichitate, și în vremurile noastre. Simțul istoric, de care se folosește mai întîi pentru a obține aceste două concepte, deși și-a dat rezultatul, Schiller renunță și la beneficiile lui cînd valorifică cele două specte nu numai sistematic, dar și istoric.

Care sînt defectele acestor ambe genuri — poezia naivă și poezia sentimentală — este întrebarea al cărei răspuns îl caută Schiller. Pentru poezia naivă ar fi o oarecare înclinare spre platitudine, iar pentru poezia sentimentală o primejdioasă înclinare către exaltare. Dacă, prin urmare, am înlătura aceste defecte, păstrînd armonia uneia și caracterul de vitalitate al celeilalte, atunci am putea construi o poezie mai aproape de perfecțiune, și această speță poetică nouă ar fi idila elyseeană. Idila arcadiană — cum scriseseră Teocrit și Virgiliu — era în-

https://biblioteca-digitala.ro

tr-adevăr potrivită pentru acele timpuri de neturburată pace cu natura, ea însă nu ar mai fi corespuns mentalității frămîntate și epuizate a omului modern. Nu o idilă arcadiană, ci una izvorîtă din încrederea în viitorul omenirii — care după ce a trecut prin răstimpul greu al civilizației a reușit să adune într-o sinteză plină de realizări forțele proaspete ale sufletului cu cele cumpătate și sigure ale minții — a voit să scrie Schiller către sfîrșitul vieții sale, însă moartea, care a venit prea curînd, l-a împiedicat.

Tratatul despre poezia naivă și poezia sentimentală, dacă ne vorbește despre două varietăți ale poeziei, nu ne vorbește însă și despre conceptul general al poeziei sau al artei. Știm care sînt varietățile poeziei, care sînt respectivele lor defecte și însușiri, știm chiar în ce viziune poetică nouă s-ar putea întruni ele, dar, în definitiv, nu știm ce este poezia sau arta. Aceasta ne-o dă o altă scriere a lui Schiller, și anume scrierea sa *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen.*

Conceptul artei în această scriere nu e studiat din punct de vedere obiectiv, adică în însușirile de structură ale operei de artă, ci e studiat după starea sufletească care se trezește în noi cînd ne găsim sub influența artei.

Din punctul de vedere al esteticei, interesul *Scrisorilor despre educația estetică a omului* stă tocmai în faptul că ne lămurește conceptul estetic al artei, interpretat din perspectiva culturală. În ce constă mecanismul pe care arta îl declanșează în sufletul nostru e întrebarea interesantă pe care și-o pune Schiller în această lucrare. După cum unul din interesele tratatului despre poezia naivă și poezia sentimentală este de a pune în legătură poezia cu întreaga ambianță culturală, tot astfel și[1] în acest tratat Schiller pune problema estetică în legătură cu problema culturală. El pornește de la constatarea că omenirea suferă de o specializare prea exclusivă. Înainte de a fi oameni, indivizii sînt specialiști, și cultivînd interesele și tendințele profesiunilor lor ei uită care sînt datoriile lor de oameni. Această situație trebuie să fie remediată, și în acest scop nu există mijloc care să ne

[1] În textul de bază : ca și (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

poată da un ajutor mai bun decît mijloacele pe care ni le pune la îndemînă arta. Educarea omenirii prin artă ar fi capabilă să redea omenirei pierduta sa unitate. În ce fel poate fi recucerită această unitate ?

Kant ne-a arătat care sînt puterile sufletești pe care contemplarea artei le face să vibreze în mod armonic laolaltă. Aceste puteri sufletești, spune Kant, sînt [pe] de o parte imaginația, pe de altă parte înțelegerea. Schiller modifică nomenclatura kantiană, vorbind de alte două puteri sufletești, pe care le putem, cu oarecare indulgență, identifica cu acele indicate de Kant. Schiller vorbește despre instinctul materiei și instinctul formei *(Stofftrieb* und *Formtrieb)*. Într-adevăr, dacă sentimentul artistic nu este altceva decît simțire, atunci firește că îl percepem prin acea energie a sufletului îndreptată către materialitatea lumii, acea energie capabilă să perceapă stofa din care lumea e făcută. Dimpotrivă, unitatea e concepută de acele puteri ale sufletului care percep forma. Așa încît putem foarte bine înlocui noțiunile de imaginație [1] și de înțelegere prin acele ale instinctului materiei opus instinctului formei. Aceste două instincte întrunite și armonizate fac să apară un alt instinct, o altă putere sufletească, și anume instinctul jocului *(Spieltrieb)*.

Omul întru cît stă sub influența artei exercită acest instinct al jocului, în care funcționează totdeodată instinctul materiei și instinctul formei. Omul care contemplă se joacă. El e, într-adevăr, liber, și faptul că se joacă este după Schiller unul din semnele care fac să recunoști mai bine identitatea și libertatea esențială a naturii omenești. Împăcînd materialitatea cu formalitatea din sufletul omenesc, apare o stare de libertate sau de disponibilitate. Într-adevăr, omul jucîndu-se nu se mai găsește nici sub presiunea materiei confuze, în frîul patimilor, în același timp nu e robit nici de acele produse ale părții sufletești formale, ale rațiunii noastre legiferatoare ; cu alte cuvinte, omul nu va fi nici o ființă rigidă, supusă cu totul unei severe rațiuni, și nici o ființă

[1] În textul de bază : imagină (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

încovoiată sub puterea patimilor, fără putință[1] de stăpînire. El se găsește, așadar, la răscrucea și în echilibrul acestor două situații, iar în această stare de libertate și de disponibilitate acțiunile sale morale, preceptele morale se vor putea înșira în viața sa cu mai multă ușurință.

În acest punct Schiller aduce o corectare importantă la ceea ce numește rigorismul lui Kant. Într-adevăr, Kant spunea că acțiune morală este acea acțiune făcută nu dintr-o înclinare oarecare, ci numai din puterea principiilor pe care mintea noastră le formulează și reușește să le impună voinței noastre. În momentul în care o acțiune e făcută pentru că înclinația îndreaptă pe om în acest sens, ea își pierde de îndată caracterul de acțiune morală. Se înțelege că moralitatea omenirei ar fi putut fi periclitată de atrocea corvadă etică de a nu face decît lucruri pe care le aprobă rațiunea și niciodată pornirea. Puțină lume s-ar fi găsit care să urmeze această morală atît de rigidă.

Schiller dorește să găsească principiilor sale etice o formă mai psihologică și să facă astfel mai ușoare căile virtuții, arătînd cum aceasta se poate întruni cu înclinarea rafinată prin contactul artei. Iată, prin urmare, care este înțelesul reformei introduse de către Schiller. Omul pe care Schiller îl visează este omul devenit bun pentru că a contemplat arta, este omul cu suflet delicat, nu omul principial, neînduplecat și rigid pe care îl preconiza etica kantiană. Acest tip preconizat de Schiller îl vedem apărînd și în operele[2] lui Schiller, și în cele ale lui Goethe, precum și în întreaga literatură a veacului al XVIII-lea, cînd se vorbește de omul sensibil și virtuos prin contrast cu *„l'honnête homme"* al veacului al XVII-lea. Interesante studii asupra idealurilor morale care s-au succedat de-a lungul vremii se găsesc în cartea intitulată *Du sage antique au citoyen moderne* și iscălită de mai mulți profesori francezi. Omul care simte zbătîndu-se în pieptul său o inimă caldă și sensibilă, dar care nu alunecă pe panta patimilor și știe să păstreze

[1] În textul de bază : de putință (n. ed.).
[2] În textul de bază : romanele (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

drumul înalt al vieții morale pure, acest om ideal al veacului al XVIII-lea revine și în tipul uman educat prin artă.

El revine la Schiller și în mai multe din sistemele etice moderne.

Iată, prin urmare, cum conceptul despre artă și rezultatul ce reiese din reforma etică pe care Schiller și-a propus-o se poate întregi într-o mișcare de idei cu mult mai largă.

https://biblioteca-digitala.ro

SCHELLING

Ne-am ocupat pînă acum de doctrinele estetice ale unor esteticieni de după Kant, cum erau Herder și Schiller, începînd bineînțeles cu acelea ale lui Kant însuși.

Fiecare din acești filozofi își propune să răspundă unei probleme caracteristice esteticii : Kant aceleia despre posibilitatea și valabilitatea judecăților de gust, adică a judecăților formulate în legătură cu frumosul și cu arta, Schiller, problemei locului pe care arta îl ocupă în dezvoltarea spiritului omenesc și a legăturilor pe care aceasta le întreține cu întreaga cultură umană, Herder, întrebării privitoare la cuprinsul frumuseții, pe care îl socotește ca un cuprins simbolic. O problemă interesantă însă — și în fața ei s-au oprit mai cu seamă esteticienii antichității, de atunci fiind părăsită — este problema care se raportă la înțelesul metafizic al frumosului. Această întrebare, căreia nu-i răspunde nici Kant, nici Herder și nici Schiller, va forma centrul preocupărilor estetice ale lui Schelling.

În veacul al XVII-lea și în veacul al XVIII-lea toate problemele de estetică sînt probleme de estetică psihologică, privitoare numai la reacțiunile sufletului omenesc pus în contact cu frumosul.

Iată însă că apare un filozof care nu primește această lacună în estetica timpurilor moderne : acest filozof este Schelling, unul din cei mai caracteristici gînditori ai miș-

https://biblioteca-digitala.ro

cării romantice în Germania. O dată cu Schelling problema metafizică a frumuseții reapare în estetica modernă și, firește, o dată cu apariția ei se face legătura cu esteticienii antichității, cu Platon și, mai ales, cu Plotin.

Schelling și-a înfățișat ideile sale de estetică în mai multe scrieri. Una din ele este o cuvîntare rectorală a sa — Schelling era rectorul universității din München — care se numește *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur,* adică *Despre raportul artelor plastice cu natura,* apărută în anul 1807. O altă lucrare, anterioară, în care Schelling atinge și probleme estetice este dialogul său filozofic intitulat *Bruno,* apărut la 1802, și, în sfîrșit, lucrarea sa cea mai de căpetenie, pentru că ea este aceea care încadrează părerile sale estetice în planul general al filozofiei sale, este lucrarea *Filozofia artei,* compusă din două serii de prelegeri : una ținută la Jena în anii 1802—1803, alta la Würzburg în anii 1804—1805. Cartea a apărut abia în anul 1829.

Prin urmare, la aceste trei scrieri trebuie să ne raportăm cînd este vorba să reconstituim sistemul estetic al lui Schelling. În primele două lucrări vom găsi păreri răzlețe, a căror definitivă motivare o vom afla abia în cartea sa principală, *Despre filozofia artei.*

În discursul său rectoral de la 1807, Schelling spune că arta este imitația fidelă a naturii. Aceasta era o propoziție comună a esteticei timpului său, căci apărea ca o formulă dictată de bunul-simț.

Arta este, așadar, și pentru Schelling, imitația naturii, însă nu imitația naturii considerată în produsele ei, ci imitarea procedeelor de care natura se folosește. Pentru a înțelege bine această deosebire între natura considerată în produsul ei și natura considerată în energia și procedeele ei, ne raportăm la acea distincțiune care apare la Spinoza. La Spinoza distincțiunea se stabilește între *„natura naturata"* și *„natura naturans".* *Natura naturans* ar fi aceea care se propune ca obiect de imitație artistului, nu *natura naturata.* Cu alte cuvinte, artistul trebuie să lucreze ca natura, dar nu să copieze ce a realizat ea.

https://biblioteca-digitala.ro

Geniul este, pentru Kant, acea putere înnăscută prin care natura dă reguli artei.

În același înțeles ca și la Kant apare conceptul de natură în estetica schellingiană, natura pe care artistul trebuie să o imite. În mintea lui Schelling probabil însă că răsunau și reminiscențe mai îndepărtate, poate ceva din acel suflet al lumii despre care vorbise Plotin și care este o primă emanație a logosului. Sufletul lumii lucrează deopotrivă în natură, căci este fermentul ei de producție, și în sufletul omenesc, ca imbold de producere a operelor artistice.

Vasăzică, prin Kant înapoi, către izvoarele mistice ale ideii ne conduce conceptul lui Schelling despre artă ca o imitație a naturii, a naturii *naturans* însă.

În dialogul *Bruno*, de la 1802, Schelling aduce acestor prime precizări unele complectări. Așa, de pildă — și aici apropierea sa de Plotin și chiar de Platon devine mai vizibilă — Schelling admite existența ideilor, modelul etern al lucrurilor. Artistul — spune Schelling — imită acestei idei, și încîntarea pe care o resimțim în fața frumuseții nu este decît o consecință a reminiscenții platonice, a nostalgiei dulci care se strecoară în sufletul omenesc de cîte ori el întîmpină un reflex al acestor apariții ideale.

Iată, prin urmare, cum reminiscențe din Plotin, din Platon se amestecă în această primă scriere a lui Schelling.

În *Filozofia artei* toate aceste idei își găsesc o mai bună integrare și, în același timp, sînt puse în legătură cu întreaga sa filozofie. Problema pe care și-o pune Schelling în filozofia sa — filozofia identității, cum a fost numită — era problema metafizică a absolutului: care este realitatea statornică și eternă înapoia fenomenelor fluctuante, care este raportul dintre această realitate permanentă și aspectul variabil al experienței noastre, în ce chip experiența noastră derivă din această realitate este problema pe care și-o pune Schelling. Această problemă nu și-a pus-o numai Schelling, ci ea a alcătuit una din întrebările de căpetenie ale filozofiei apusene.

Realitatea aceasta absolută a primit nume deosebite în filozofia europeană. Ea se numește cîteodată „Dum-

https://biblioteca-digitala.ro

nezeu". Dumnezeu este realitatea absolută care alcătuiește substratul experienței noastre fluctuante, Dumnezeu este *„coincidentia oppositorum"*, în care toate contrastele lumii sînt întrunite și anulate. El este liber de orice determinare, determinarea punînd în legătură un subiect cu un predicat și acordînd astfel ființei care primește această determinare un anumit caracter de relativitate. Dar această realitate-substrat capătă la alți filozofi un alt nume. Ea se numește la Spinoza, de pildă, „substanță". Tăgăduită ca un obiect posibil al cunoștinței de Kant, curînd după acest filozof realitatea ultimă a devenit din nou un obiect al preocupărilor filozofice și a primit numele de „eu" sau de „spirit absolut". Aceeași problemă apare la Schelling, însă absolutul este numit „identitate", și filozofia care se ocupă cu toate problemele în legătură cu această identitate capătă numele de „filozofia identității".

Pentru Schelling absolutul este coincidența tuturor contrastelor din lume și-n acest timp cuprinde în el[1] suma tuturor determinărilor posibile. Identitatea este în același timp reală și ideală, conștientă și inconștientă, ea, cu un cuvînt, este absolută indiferență. Însă identitatea, sîmburele acesta nediferențiat de la baza realității, evoluează în două serii paralele: seria idealului, care alcătuiește istoria omenirii, și seria realului, care alcătuiește viața imensă a naturii (fiecare cere implicit într-un grad oarecare seria contrară). Cu alte cuvinte, nu există, spune Schelling, idealitate pură, fără nici o urmă de realitate, și nu există realitate pură, fără nici o urmă de idealitate. Identitatea evoluează în așa fel încît numai unul din factorii cari sînt întruniți în ea preponderează într-o măsură mai mare sau mai mică. Prin urmare, există seria idealității preponderante și a realității preponderante. Realul poate să aibă mai mult sau mai puțin ideal: o anumită cantitate de ideal el va avea întotdeauna. Cînd idealul este cu totul redus, atunci avem de-a face cu materia. Cînd idealitatea realului este sporită pînă la gradul suprem avem de-a face cu lumina. În cuprinsul realității, în cuprinsul seriei realului, există și o

[1] În textul de bază: ea (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

categorie în care cantitatea de real se echilibrează just cu cantitatea de ideal pe care o poate conține. Aceste noi serii de apariții sînt organismele. Spuneam că nu există ideal pur, ideal care să nu aibă nici o cantitate de realitate în sine, numai că această cantitate de realitate poate să fie mai mare sau mai mică. Cînd ea are minimum de realitate primește numele de știință și de adevăr. Cînd are maximum de realitate primește numele de acțiune. Cînd în cuprinsul seriei idealului idealitatea se echilibrează cu realitatea, atunci avem operele de artă. Prin urmare, echilibrul perfect între realitate și idealitate îl alcătuiește arta și frumusețea.

În această concepție arhitectonică complicată, trebuie observat ca o trăsătură caracteristică locul simetric pe care în ansamblul conceptelor îl ocupă noțiunea de artă și frumusețe cu noțiunea de organism.

Pentru Kant frumusețea este un caz al finalității, al cărei alt caz este viața organică. *Critica judecății,* marea carte a lui Kant, într-una din părțile ei e consacrată frumuseții și artei, iar în cealaltă parte a ei e consacrată organismelor. Ideea că noțiunea de artă este asemănătoare cu noțiunea de organism este o idee care apare nu numai la misticul Schelling, dar și la criticul Kant. Este o idee pe care o vom vedea apărînd mai tîrziu la Hegel.

Frumusețea este, așadar, asocierea idealității cu realitatea și, după cum spuneam altă dată, a finitului cu infinitul, a libertății cu necesitatea.

De ce însă deosebirea între frumuseți artistice și frumuseți naturale? Pentru că cele dintîi ne amintesc de identitatea absolută, de identitatea originară. Adevărata frumusețe tipică și originară este identitatea absolută, căci numai acolo există echilibrul perfect al idealității cu realitatea. Frumusețea aspectelor din această lume și a creațiunilor artei este o frumusețe prin participare. Ele sînt frumoase numai întru cît participă la[1] frumusețea realității prime.

În felul acesta Schelling se așază în rîndul esteticienilor care reprezintă, după expresia lui Eduard von Hartmann, una din cele mai cunoscute soluțiuni estetice:

[1] În textul de bază: de la (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

soluțiunea idealismului abstract sau al idealismului transcendent.

Un estetician abstract ar fi Platon, pentru care frumusețea este numai un prilej de înălțare la realitatea ultimă. Un estetician concret ar fi Herder, care socotește că numai atît întru cît ideea este întrupată, este sensibilizată, ea constituie opera de artă.

Schelling, ca și Platon, ca și Schopenhauer mai tîrziu, este un adept al idealismului abstract, pe cîtă vreme Hegel și Herder sînt adepți ai tezei idealismului concret.

Ideile care alcătuiesc realitatea ultimă se întrupează în zeitățile mitologiilor. De aceea adevăratul material al oricărei opere de artă este, spune Schelling, mitologia. Curînd însă el extinde înțelesul de mitologie, socotind creații mitologice nu numai zeitățile olimpice, dar și creațiuni cum ar fi, de pildă, Don Quijote, Sancho Panza sau regele Lear. Așa încît afirmația care ni se părea alarmantă la început e acum amendată, termenul de *mitologie* devenind cu mult mai extins, pînă în punctul în care el poate să înglobeze toate creațiunile vii ale poeților.

După aceste considerațiuni, Schelling ajunge la o clasificare mai pozitivă a artei.

Arta cuprinde o latură ideală și o latură reală, dar după cum una sau cealaltă e mai precumpănitoare vom avea arte ideale sau arte plastice. Seria artelor ideale este acea serie în care lucrăm cu reprezentări, cum, de pildă, lucrăm în poezie, seria artelor plastice este acea serie a artelor în care lucrăm cu imagini. Sensul adevărat al dezvoltării artistice ar fi o întrunire a artelor, o artă complectă, deopotrivă plastică și ideală, pe care Schelling o propune forțelor artistice ale viitorului.

Cu aceasta am terminat înfățișarea ideilor celor mai de seamă ale filozofiei schellingiene, rămînînd acum să judecăm aceste idei și să vedem, pe de o parte, ce cuprind în ele problematic și străin de spiritul nostru, iar, pe de altă parte, ce cuprind ele ca inițiative interesante, menite să se dezvolte mai tîrziu în vederi noi și fructuoase chiar pentru practica artistică.

Trebuie spus, în primul rînd, că toată această arhitectonică complicată de concepte este pentru înțelesul

https://biblioteca-digitala.ro

nostru modern extrem de antipatică. Realitatea artistică construită prin toată această dialectică ne repugnă. Noi dorim în primul rînd ca arta să fie pentru esteticieni un obiect de simpatie. Esteticianul trebuie să trăiască arta, să o înțeleagă, or, toată această pînză de scheme, de înșirare de deducții ne ascunde realitatea vie a frumosului. În afară de aceasta, noi socotim că pentru cuprinderea teoretică a realității artei este mult mai bună metoda intuitivă decît această metodă de derivație atît de abilă, care însemnează mai degrabă o trunchiere decît o cercetare vie, apropiată de obiect, din care se dezvoltă ancheta modernă în toate științele, și prin urmare și în estetică.

Dar, cu excepția acestor observații, estetica lui Schelling aduce, într-adevăr, lucruri demne de interes, și unele din ele s-au dezvoltat, cu consecințe importante chiar, în practica artei. Schelling a reușit nu numai să reînvieze problema metafizică a frumuseții, dar să ne dea în cadrul acestei probleme soluțiuni noi și originale. Într-adevăr, dacă considerăm arta ca o simplă imitație a naturii, atunci nu vedem la ce ar putea să fie bună această artă care dublează realitatea. Arta aceasta nu are sens, și Platon, care dezvoltase cu toată consecvența această propoziție, trăgea consecințele și spunea că arta trebuie să fie suprimată și artiștii izgoniți din cetatea viitorului.

Arta are însă un sens — îl corectează pe Platon generațiile următoare — și anume, lămurește ceea ce e difuz și neexpresiv în realitate; arta aduce o apropiere a realității de modelul ei ideal. Funcțiunea artei ar fi, așadar, după Aristoteles înfățișarea a ceea ce în realitate e necesar și tipic, cu alte cuvinte, înarmarea privitorilor din această lume cu raze de înțelegere adîncă. De aceea spunea Aristoteles că poezia e mai adevărată decît istoria, pentru că poezia motivează mai adînc lucrurile; în viziunea lui Aristoteles arta începe să aibă un sens, însă un sens în raport cu noi, cu omul și cu nevoia lui intelectuală de a cunoaște mai bine lumea. Dar concepția aristotelică, deși modifică într-un sens fericit eroarea lui Platon, totuși nu ne lămurește cum arta are un sens în

https://biblioteca-digitala.ro

sine, [ci] numai în raport cu noi. Această propoziție caută să o demonstreze Schelling.

Aceasta e întrebarea pe care și-o pune Schelling și la care răspunde cu ideea foarte îndrăzneață că de-abia în artă se desăvîrșește sensul și forța realității. Lumea e o scenă pe care se dă lupta dintre spirit și natură, și această luptă, această disjoncțiune tragică pentru sufletul omenesc, încetează într-un singur caz, în cazul artei. Arta ar fi, așadar, un chip de salvare a lumii. Beatitudinea complectă a spiritului împăcat cu materia pune stăpînire pe sufletul omenesc contemplator al frumosului. Arta e cea mai înaltă creație a lumii și a spiritului omenesc.

În această idee găsim cu un accent extrem de apăsat reprezentarea estetică despre suveranitatea artei. Concepțiile care admit această suveranitate se numesc concepții estetiste. Ele au repercusiuni cîteodată regretabile, pentru că îndreptățesc acea atitudine rece, crudă a omului care socotește că pentru că e frumos sau pentru că realizează frumosul poate să neglijeze datoriile mai cordiale ale moralei. Concepția aceasta a lui Schelling face parte din excesele romantice și desigur că nu este partea cea mai fericită a sistemului său.

https://biblioteca-digitala.ro

HEGEL

Vom recapitula în scurt liniile generale ale dezvoltării esteticei postkantiene, pentru a ajunge la Hegel, ale cărui idei le vom urmări în *Prelegerile de estetică,* apărute într-o primă ediție postumă între 1835-1838 și într-o a doua ediție, modificată puțin, între 1842-1843.

Despre Kant spuneam, între altele, că a despărțit din nou, după ce secole de-a rîndul fuseseră unite, problema frumosului de problema artei.

Reunirea frumosului cu arta, ca obiect specific al cercetării estetice, a fost operată de Schelling, pentru care estetica este tocmai teoria artei *(Kunstlehre).* A doua contribuție importantă a lui Schelling este aceea de a se fi ocupat de problema valorii sau semnificării cosmice a frumosului. Pe cînd la Kant frumosul nu putea fi decît un accident al vieții omenești, în lipsa căruia nici viața omenească și nici aspectul de ansamblu al universului nu s-ar fi resimțit, Schelling este acela care, arătîndu-ne că în opera de artă se întrunesc într-un echilibru perfect spiritul cu materia, ne făcea să înțelegem că opera de artă este oarecum un punct final al întregii dezvoltări cosmice.

Dar sistemul lui Schelling prezenta o dificultate, și anume aceea de a ști întru cît arta se deosebește de natură, dacă o concepem și pe aceasta din urmă tot ca pe o sinteză de spirit și de materie, numai cu preponderența mai accentuată a unuia sau a altuia din aceste

https://biblioteca-digitala.ro

două elemente. Cercetătorii posteriori lui Schelling au crezut că soluțiunea acestei probleme s-ar putea căpăta cercetînd care este funcțiunea sufletească care produce arta. Așa s-a dezvoltat în estetica postschellingiană interesul pentru problema fanteziei, concepută ca facultatea creatoare de artă.

Despre fantezia artistică s-a ocupat în primul rînd Solger, care dă acestui termen un înțeles ezoteric, mistic. Aceeași problemă stă și în centrul preocupărilor lui Schleiermacher, care dă o limpede întemeiere filozofică facultății vizionare a geniului artistic.

Rămînea o întrebare cu răspuns dificil, aceea de a ști dacă idealul de artă pe care-l reprezenta Schopenhauer, spre deosebire de Solger și Schleiermacher, este acela al unei arte idealiste în sens clasic sau dacă, dimpotrivă, Schopenhauer este un reprezentant al caracteristicismului, adică al acelei tendințe care stilizează realitatea pînă la forma ei individual-tipică, în felul pe care l-am întrevăzut la Schelling.

Problema deosebirii dintre idealul clasic și cel caracteristic romantic a mai fost tratată cîndva în istoria esteticei, anume de Schiller, care, în tratatul *Despre poezia naivă și cea sentimentală*, descrie cele două feluri posibile de a te comporta estetic. Hegel reia problema lui Schiller, și ceea ce este întunecat în Schopenhauer și numai probabil la Schelling se lămurește la el în mod deplin.

Pentru a înțelege bine sistemul estetic al lui Hegel este necesar să amintim, după cum am făcut și în alte ocaziuni, poziționea sa general filozofică.

Vorbind despre Schelling, arătam că absolutul este pentru el acea stare de indiferență asemănătoare pînă la un punct noțiunii de *apeiron*, de care vorbeau filozofii greci. Pentru Hegel, lumea este procesul prin care spiritul absolut tinde să ia cunoștință de sine.

Dialectica hegeliană este tocmai înfățișarea acestui proces. Procesul spiritului absolut fiind identic cu procesul lumii, logica și ontologia sînt pentru Hegel una și aceeași știință.

https://biblioteca-digitala.ro

Care este modalitatea prin care spiritul absolut se actualizează în creațiune și ajunge în cele din urmă prin om, și anume prin filozofia spiritului a lui Hegel (care în felul acesta se concepe ca rezultatul unui efort de milioane și miliarde de ani), să ia cunoștință de sine ?

Procesul prin care spiritul se realizează reprezintă un ritm tripartit, care se poate bine exprima prin succesiunea : teză, antiteză și sinteză.

Ideea ritmului tripartit al procesului universal o găsim la mulți dintre filozofii romantici. Pentru aceștia, lumea se creează atunci cînd spiritul absolut se înstrăinează de sine. În clipa aceasta ființa *(Das Sein)* devine existență *(Dasein)*. Alienîndu-se, opunîndu-se sieși, spiritul creează lumea.

Însă nu la această etapă procesul cosmic se termină. Lumea, o dată creată, ia cunoștință de sine, și atunci o nouă etapă apare în procesul cosmic, și anume etapa conștiinței. Această din urmă etapă este sinteza celor două precedente, în vreme ce cea de-a doua era negațiunea primei.

Prima fază a acestui proces, aceea care corespunde ființei *(Sein)*, ar fi studiată, spune Hegel, de logică, care ar fi, așadar, teoria ființei, a esenței și a conceptului.

A doua fază a acestui proces ar fi studiată de științele naturale, de mecanică, de fizică și de organică, știința care studiază creațiunea biologică, dar întru cît aceasta n-a luat încă cunoștință de sine.

În sfîrșit, în a treia etapă, cînd spiritul a luat cunoștință de sine, atunci știința chemată să rezolve problemele este filozofia spiritului *(Philosophie des Geistes)*, al cărei întemeietor se socotește el, Hegel.

Acum, în cuprinsul ultimei etape, care deci studiază natura desfăcută din absolut, actualizată și care a luat cunoștință de sine, în cuprinsul acestei etape Hegel deosebește, după obiectul lor, alte trei discipline. Întru cît spiritul este considerat în subiectivitatea sa știința indicată este psihologia. Întru cît se obiectivează în instituțiuni și în viața istorică a popoarelor științele chemate să-și spună cuvîntul sînt dreptul, morala, teoria statului

https://biblioteca-digitala.ro

și istoria. În sfîrșit, întru cît spiritul ia cunoștință de sine ca atare, prin sensibilizările artistice, prin revelațiunile religiei și prin intuițiunile artei, o nouă grupă de știință este chemată la viață, estetica, filozofia religiei și istoria filozofiei.

Vedeți cu ce simetrie desăvîrșită și cu ce simț arhitectonic este construită, pe acest ritm tripartit, întreaga sistematică a lui Hegel. El rămîne deci credincios acelei atitudini inaugurată de Schelling și care constă în a înțelege arta prin perspectivele ei cosmice.

Una dintre primele griji ale lui Hegel este nu numai a fixa locul artei printre științe, dar și situațiunea artei în cuprinsul sistemului lumii. Fiindcă disciplinele particulare ale filozofiei spiritului și obiectele respective de cercetat se găsesc îmbinate într-un sistem organic, ne putem aștepta ca ele să fie comparate și prețuite în raport cu scopul ultim al procesului universal : conștiința de sine a spiritului.

Religia, spune Hegel, este superioară artei, întrucît dă o reprezentare mai adecvată ideii sau spiritului absolut. Filozofia este însă cea mai adecvată dintre aceste încercări ale spiritului de a se poseda pe sine.

Între acestea, arta este numai aparența sensibilă a ideii. Cînd Titu Maiorescu definește arta „manifestarea ideii în materia sensibilă", el reproduce definiția hegeliană, deși „ideea" la Titu Maiorescu nu are înțelesul metafizic pe care-l are la Hegel, ci însemnează pur și simplu sentimentul și pasiunile cari mișcă sufletul nostru (vd. Tudor Vianu, articolul *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu,* în *Viața românească,* 1925).

Arta este, prin urmare, aparența sensibilă a ideii. Această fundamentală menire a artei comportă însă oarecare complexitate de-a lungul istoriei. Unirea dintre idee și aparența sensibilă se poate face în mai multe feluri. Punîndu-și întrebarea care este modalitatea în care spiritul poate să se întrupeze în materia sensibilă pentru a da loc artei, Hegel găsește că această modalitate nu este singulară, că sînt mai multe modalități, că sînt, după cum ne putem aștepta, trei : spiritul poate să nu se întrupeze bine în materialul sensibil, materialul sensibil poate să nu servească decît ca un pretext, de la care

https://biblioteca-digitala.ro

pornind putem ajunge — în mod mediat[1] — la idee. În acest caz se găsește *arta simbolică* a orientalilor. Sfinxul egiptean, de pildă, sau piramidele sau grădinile suspendate ale Semiramidei, toate monumentele artei egiptene și asiro-babiloniene aparțin acestui fel de realizare artistică.

În toate acestea nu avem de-a face cu o unire completă între idee și materialul sensibil, ci numai cu o îmbinare exterioară de care spiritul nu-și dă seama decît printr-o reflexiune mediată, întocmai ca și cum ar căuta să dezlege o enigmă.

Spiritul se poate însă contopi perfect cu materialul sensibil și poate transpare cu cea mai mare claritate prin acest material sensibil. Aceasta se întîmplă în *arta clasică*. În arta clasică, spune Hegel, fiecare amănunt este străbătut de semnificația întregului. În arta clasică este realizat cu adevărat ceea ce Hegel numește în genere „ideal".

Această frumoasă armonie nu merge însă fără o anumită dificultate. Din însăși perfecțiunea întrupării, care este și o mărginire, ideea capătă oarecum o uscăciune, este oarecum oprită în avîntul și în plenitudinea semnificației ei. Dificultatea este înlăturată abia în arta creștină sau romantică. De aci se produce un nou dezechilibru între materialul sensibil și idee, firește nu din insuficiența întrepătrunderii lor (ca în arta orientalilor), ci din excesivitatea cunoștinței de sine a ideii pe care materialul sensibil nu o mai poate conține, care sparge limitele strîmte ale materialului sensibil.

Fiecare dintre epocile dominate de unul dintre aceste trei idealuri artistice are cîte o artă preferată. Arta preferată a orientalilor este arhitectura. Aceea a idealului antic este sculptura, pe cînd ale idealului modern sînt pictura, muzica și poezia.

Contribuția hegeliană în estetica veacului al XIX-lea este deosebit de importantă. Problema semnificației cosmice a artei devine aci prilejul unor dezvoltări sistema-

[1] În textul de bază : imediat (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

tice pînă la dibăcia și preciziunea cărora nimeni nu se ridicase înainte. Variația istorică a idealului artistic adîncește o vedere inaugurată de Schiller și conduce pînă în pragul acelei cercetări tipologice a artei, pe care abia vremea noastră o va prețui la adevărata ei valoare și o va desăvîrși prin cîțiva din cei mai noi esteticieni, cari pot fi socotiți ca niște adevărați urmași ai lui Hegel.

https://biblioteca-digitala.ro

FORMALISMUL ESTETIC

Cînd ne-am ocupat de estetica lui Immanuel Kant, spuneam că ea va deveni, în decursul veacului al XIX-lea, izvorul unor discuții care vor ocupa pe toți esteticienii acestui veac.

Într-adevăr, estetica lui Kant autorizează tot atît idealismul estetic, cît și formalismul estetic. Prin concepția sa despre frumusețe ca o finalitate fără scop și prin analogia frumuseții cu organismul viu, cu deosebirea că elementele primei nu servesc nici un scop care ar depăși-o, cum lucrul se întîmplă pentru cel din urmă, estetica lui Kant încurajează soluțiile formaliste.

Prin teoria sa însă asupra artei, concepută ca o activitate producătoare de idei estetice, și prin teoria sa asupra frumuseții aderente, adică acea frumusețe care place în virtutea unui concept, estetica kantiană încurajează soluțiile idealiste. Am arătat în prelegerile trecute cîteva din aceste soluții idealiste, lăsînd să se întrevadă care e legătura care le întrunește cu acelea ale marelui înaintaș. În rîndul soluțiunilor idealiste în legătură cu estetica lui Kant am vorbit despre estetică lui Schelling și aceea a lui Hegel.

Cînd vorbim despre formalismul estetic, primul nume care ni se prezintă este acela al filozofului cu activitate universală Herbart. Herbart nu a scris un sistem de estetică ; ideile sale în acest domeniu se găsesc în cartea sa de filozofie generală intitulată *Lehrbuch zur Einlei-*

https://biblioteca-digitala.ro

tung in die Philosophie, adică *Manual de introducere în filozofie*, apărută la 1813. Se mai găsesc idei de ale lui Herbart cu privire la estetică în scrierea sa *Enciclopedie*[1]. Dar desigur că izvorul cel mai însemnat pe care trebuie să-l folosim cînd e vorba să reconstituim sistemul herbartian este tot acea *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* citată dintru început.

Cercetînd capitolele acestei lucrări, prima impresie e de uimire, pentru că ceea ce înțelege Herbart prin estetică este o disciplină cu mult mai largă decît aceea pe care o înțelegem noi. În estetică intră, pentru Herbart, și etica, căci sînt deopotrivă — cum am spune noi astăzi — științe de valori. Sub aspectele valorificante ale filozofiei, atît etica, cît și estetica sînt științe care arată în ce condițiuni se produc anumite judecăți de aprobare sau de dezaprobare, judecăți cari se numesc judecăți cu privire la frumos sau artă în cazul esteticii, acest cuvînt denumind disciplina care se ocupă exclusiv de condițiile frumosului, și judecăți de bine și de rău în cazul eticii.

Estetica, așadar, o înțelege Herbart în sensul foarte larg de filozofie practică.

În vremea aceasta s-a încercat și o altă interpretare, opusă. Există un filozof care a încercat, dimpotrivă, o subordonare a esteticului la etic. Acest filozof este Schleiermacher. El susține că estetica nu ar fi decît o dependență a eticii, de vreme ce etica este aceea care ne arată cum să ne conducem în viață. Frumusețea și arta fiind deopotrivă motive de activități teleologice, estetica trebuie să intre în rubrica generală a acelei discipline largi care se ocupă cu activitățile conduse de scopuri, cu activitățile practice. În felul acesta crede Schleiermacher că poate subordona estetica eticii, după cum Herbart se credea îndreptățit să subordoneze etica esteticii.

Aceste supraordonări și subordonări de disciplină sînt lucruri însă de mai puțină importanță, încît putem păși mai departe, pentru a trece la fondul lucrurilor, și anume întrebîndu-ne ce este frumusețea pentru Herbart.

---

[1] Titlul complet este: *Kurze Encyklopedie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Răspunsul se poate prevedea, pentru că am caracterizat, din capul locului, estetica lui Herbart ca o estetică formalistă. Într-adevăr, pentru Herbart frumusețea rezultă din niște condițiuni pur formale. Încă de la finele veacului al XVIII-lea au răsunat acele teorii care voiau să dovedească că arta se caracterizează prin lipsa ei totală de semnificație.

Trupul lui Apollo din Belvedere, de pildă, nu e altceva — spune un școlar de-al lui Herbart — decît o sumă de linii curbe, complex armonios fără semnificație mai adîncă; nu trebuie să căutăm îndărătul acestei aparențe simbolul, cum făceau, de fapt, în această vreme, idealiștii. Muzica, spune Herbart, ne place nu prin calitatea fiecărui sunet în parte, ci prin complexul pe care aceste sunete îl formează (Herbart împrumută mai toate exemplele sale din tehnica muzicală ca aceea în care legile matematice intră cu o mai mare parte). Dar Herbart mai dă o explicație pentru întărirea poziției sale estetice, a formalismului estetic. Atunci cînd luăm contact vizual cu un lucru, mai întîi îl percepem, apoi îl apercepem, adică mai întîi îl vedem și apoi îl punem în legătură cu un anume concept al minții noastre, îl înțelegem. Adeseori însă apercepția este degradată în percepție, prin nesocotirea aportului de amintiri în înțelegerea unui lucru.

Această degradare a apercepției în percepție, această limitare a contemplației esetice la simplele impresii primite de la obiect, se încadrează perfect în viziunea herbartiană a frumuseții.

Din această pricină frumusețea — spune Herbart — poate fi definită prin diferitele elemente ale obiectului frumos : culoare, linie... izvorul încîntării artistice pe care o simțim fiind, în acest caz, perceperea raporturilor armonioase dintre ele.

Dar dacă frumusețea este înțeleasă ca coexistența unor raporturi armonioase, apoi celelalte categorii estetice, tragicul, comicul și sublimul, nu le mai admite Herbart ca obiecte de preocupare estetică. Aceste modificări ale frumosului — spune el — sînt rezultate dintr-o anumită calitate a percepțiilor, din materia din care e făcută opera

https://biblioteca-digitala.ro

de artă, nu din raporturile la care el reduce opera de artă.

Dacă ne întrebăm care sînt modalitățile, care sînt raporturile din care derivă încîntarea esetică, atunci firește că trecem de la estetica generală la teoria specială a artei. De aceea asupra acestui punct nu vom insista, mai cu seamă că și Herbart trece destul de repede asupra lui. Totuși cîteva lucruri trebuiesc să fie amintite. Așa, de pildă, Herbart observă că elementele se pot clasifica în două categorii : elemente succesive și elemente simultane, în fiecare din artele [1] cunoscute jucînd un rol una din aceste categorii. De pildă, raporturile succesive între tonurile felurite ale unei compoziții muzicale alcătuiesc melodia, dar muzica conține și anumite raporturi simultane, raporturi cari într-o operă muzicală alcătuiesc armonia. În ceea ce privește poezia, raporturile succesive le putem grupa sub numele de ritm și de acțiune (cînd vorbim de poezia dramatică), pe cînd raporturile simultane sînt reprezentate prin strofă și vers. Piesa de teatru, spune Herbart, cu destulă naivitate, nu face parte din operele poetice, ci din [2] cele ale regizării, din [3] arta punerii în scenă.

În plastică raporturile de succesivitate le-ar constitui ritmul, pe cîtă vreme cele de simultaneitate le-ar alcătui simetria. De fapt însă ritmul nu este decît o simetrie multiplicată și însoțită de reprezentarea timpului.

Vă amintiți poate din cursul de anul trecut despre clasificarea artelor pe care o făcea Lessing în scrierea sa *Laokoon*. El le împărțea în două : arte de succesiune și arte de simultaneitate, artele de succesiune fiind poezia, muzica și dansul, iar cele de simultaneitate, artele plastice și arhitectura.

Herbart ne arată însă, prin clasificarea pe care o dă despre mijloacele formale ale artei, că vechea clasificare a lui Lessing e insuficientă, pentru că în realitate sînt destule raporturi simultane și în artele de succesiune, după cum în artele de simultaneitate nu lipsesc raporturile de succesivitate. Teoria herbartiană ruinează

---

[1] În textul de bază : actele.
[2,3] În textul de bază : de.

https://biblioteca-digitala.ro

vechea clasificare încercată de Lessing și pregătește unele vederi noi, despre care se va ocupa cursul de anul acesta.

Vorbind despre formalismul veacului al XIX-lea trebuie să amintim și ceva despre un alt autor care și-a cîștigat merite remarcabile în dezvoltarea acestui curent. Acest autor este vestitul profesor austriac Robert Zimmermann.

Zimmermann a scris două opere de mare importanță pentru istoria doctrinelor de estetică în veacul al XIX-lea. Una din aceste cărți este istoria sa asupra dezvoltării ideilor de estetică, intitulată *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft,* apărută la 1858. Această expunere istorică e complectată cu una sistematică : astfel, după șapte ani a publicat el cartea *Aesthetik als Formwissenschaft,* adică *Estetica ca știință a formei.* Care este caracterul esteticei sale se vede, așadar, din simplul titlu al lucrării.

Zimmermann este acela care a dat cea mai amplă dezvoltare formalistă în estetica veacului al XIX-lea, pentru că, pe cîtă vreme la Herbart sînt numai cîteva capitole, și acestea puțin dezvoltate, Zimmermann a consacrat două lucrări voluminoase susținerii acestui curent estetic și firește că cineva care ar dori să aprofundeze formalismul estetic ar trebui să îl aprofundeze în special în estetica lui Zimmermann. Dar, așa cum înfățișăm noi aici lucrurile, nu-l vom urmări pe Zimmermann în toate meandrele gîndirii sale, mulțumindu-ne numai cu oarecari indicații. Mai întîi, Zimmermann caută să asigure poziția sa formalistă față de alte teze ale esteticei contemporane. Așa, de pildă, paralel cu idealismul estetic, un curent reprezentat și în antichitate și care prin veacurile luminismului s-a perpetuat pînă la el era acela al realismului estetic. Frumusețea după realiști nu ar fi decît rezultatul unei imitații, imitația naturii. Aceste vederi, foarte populare acum, dar care altădată au fost foarte savante, le combate Zimmermann cu un deosebit succes atunci cînd arată că faptul de a fi asemănător cu un model nu alcătuiește decît un merit teoretic, iar nu estetic, și aceasta nici chiar dacă copia ar fi aceea a unui model frumos, pentru că modelul frumos la rîndul lui ar trebui să fie copia unui alt model frumos și așa pînă la

https://biblioteca-digitala.ro

infinit. În felul acesta reușește el să îndepărteze teza realismului estetic.

Dar Zimmermann mai arată că nu calitatea senzațiilor alcătuiește izvorul încîntării estetice, ci raporturile în care se găsesc între ele senzațiile artistice. Dar, dacă frumusețea nu rezultă nici din calitatea senzațiilor și nici din conformitatea cu un model din natură, ea[1] rezultă din conformitatea unui obiect frumos cu un model de caracter ideal, adică Zimmermann susține existența unui fel de frumusețe formală absolută, față de care frumusețea formală din natură sau artă nu ar reprezenta decît copia și multiplicarea acestui model ideal. În felul acesta Zimmermann practică el însuși un fel de idealism abstract.

Eduard von Hartmann, după împărțirea în idealism abstract și idealism concret, ajungînd la Zimmermann se hotărăște să-l treacă într-o categorie nouă, aceea a formalismului abstract, însă el nu uită să arate cît de apropiat este acest formalism al lui Zimmermann de vederile idealismului, pe care căuta tocmai să le combată.

În această vreme, în timp ce formalismul devine atotputernic, un alt gînditor caută să aducă la un grad de mare preciziune teoriile susținute în cadrele acestui curent. Acest gînditor este Zeising, care scrie două lucrări importante pentru istoria ideilor pe care le urmărim aici. Una, apărută la 1854, intitulată *Noua doctrină despre proporționalitatea trupului omenesc*, și a doua, scrisă mai tîrziu, la 1856, un adevărat sistem de estetică cu baze mistice, în sensul idealismului analizat în prelegerile trecute, dar și cu aplicațiuni formaliste foarte interesante, intitulată : *Aesthetische Forschungen*, adică *Cercetări estetice*.

El măsoară proporțiile animalelor, plantelor, sistemului planetar, combinațiilor chimice, operelor de artă, pentru a arăta că arta, ca și natura întreagă, care este frumoasă, respectă în toate creațiile ei o anumită proporție, și anume aceea pe care el o numește „secțiunea de aur".

---

[1] În textul de bază : el (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

În ce constă secțiunea de aur ? Zeising pretinde că în natură ca și în operele de artă ale marilor maeștri proporția următoare se poate afla : întregul se găsește față de partea cea mai mare a acestui întreg după cum această parte mai mare se găsește față de partea cea mai mică. Dacă presupunem o linie *ab*, a——— c——b, care e alcătuită din două părți, una *ac* și alta *cb*, el crede că poate să formuleze din observația tuturor formelor naturii că proporția *ab*, adică întregul, se arată către partea cea mai mare, *ac*, după cum partea cea mai mare, *ac*, se arată către partea cea mai mică, *cb*. Această proporție o numește el „secțiunea de aur" și o verifică prin măsurări asupra formelor naturii, dar și asupra operelor de artă, ca, de pildă, asupra *Madonei Sixtine* a lui Rafael, care se găsește în galeria de artă de la Dresda. E vorba însă care din puncte le alegi pentru a împărți întregul în două părți inegale. Firește că, cu oarecare bunăvoință, putem să găsim un punct care să ne dea această proporție, și astfel se poate întîmpla ca întregul să se afle [1] față de partea cea mai mare, după cum partea cea mai mare se află [2] față de partea cea mai mică.

Se pare că formula lui Zeising e, așadar, arbitrară și e oarecum păcat pentru osteneala pe care și-a dat-o pentru a o formula. El putea să facă un lucru mai interesant, după cum face în alte părți ale cărții sale.

Iată cîteva lucruri despre formalismul estetic la mijlocul veacului trecut.

Ceea ce vreau să adaug sînt cîteva considerațiuni despre funcțiunea lui, despre dificultățile și chiar despre avantagiile acestui curent formalist. El a avut în estetică o funcțiune caracteristică, aceea de a mări importanța artei, deoarece în idealismul lui Schelling și al lui Hegel conceptul artei era aproape de a fi dizolvat în conceptul religiei și al filozofiei.

Prin urmare, dacă arta este chiar atît de mult, firește că ea încetează să semene cu ea însăși, și în această formă e ultima aplicație filozofică sau cel mai înalt avînt al sufletului religios.

---

[1] În textul de bază : să aibă (n. ed.).
[2] În textul de bază : se are (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Formalismul, în fața acestui exces al idealismului, atrage atenția că nu trebuie să mergem atît de departe, că arta are pe seama ei niște lucruri pe care nu le are nici religia, nici filozofia.

Dar în afară de această funcțiune caracteristică, și prin urmare bine venită, formalismul are și cîteva defecte, căci, într-adevăr, dacă rezolvăm frumusețea și arta în simple formule, în simetrie, ritm și așa mai departe, desigur că înarmați cu aceste concepte nu vom putea înțelege marile creațiuni artistice. Gîndind formalist greu înțelegem dramele lui Shakespeare sau o simfonie de Beethoven. În artă avem ceva mai mult decît simple raporturi formale.

Afară de această insuficiență, formalismul ascunde însă și o adevărată primejdie. Arta renunță de a se mai adresa sufletului omenesc, mulțumindu-se de a fi simplu joc de forme și culori.

Care sînt gînditorii cari au încercat să dea un răspuns nevoii de a concilia formalismul cu idealismul e o întrebare nouă, la care vom încerca a răspunde în prelegerile viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

POLEMICA DINTRE FORMALIȘTI ȘI IDEALIȘTI

În prelegerea trecută am înfățișat teza esteticei formaliste.

Această teză spuneam că este reprezentată în primul rînd de Herbart și de Robert Zimmermann, formalismul numărînd însă încă mulți alți adepți ale căror teorii în liniile lor generale sînt asemănătoare cu cele expuse în prelegerile trecute. Dacă încercăm să strîngem laolaltă reflecțiile făcute cu această ocazie, putem spune că formalismul estetic se poate reduce la trei propoziții principale, și anume : pentru formaliști frumosul se rezolvă în raporturi de cantitate ; în al doilea rînd, tot ce provine din materia operei de artă este extraestetic și, prin urmare, contemplația estetică trebuie să se ferească de contaminarea cu elementele materiale ale operei, judecata cu privire la frumos trebuia să se constituie independent de considerarea materialității operei ; în al treilea rînd, frumosul nu este obiect al senzației și al sentimentului, ci este un obiect al judecății, căci prin judecata noastră constatăm însușirea frumoasă a obiectelor. Teza formalistă am caracterizat-o însă în contrast cu teza idealistă, și anume în contrast cu cele două manifestări ale acestei teze. Am vorbit, astfel, în prelegerile precedente despre idealismul abstract al lui Schelling, după care frumusețea lucrurilor rezultă din participarea lor la o frumusețe transcendentă ; și am mai vorbit despre idealismul concret al lui Hegel, după care frumusețea nu este

https://biblioteca-digitala.ro

decît unire între idee și un aspect sensibil. Frumoasă nu este nici ideea, nici materia care o cuprinde, ci este tocmai unirea și raportul dintre ele.

Vă spuneam încă de rîndul trecut că între teza formalistă și teza idealistă s-a încins o vie polemică. Cine dorește să urmărească în amănunte această polemică trebuie să se raporteze la scrierile lui Friedrich Th. Vischer, și anume la *Estetica* sa, care apare între anii 1846—1857, dar mai ales la acele articole critice, și anume la caietul VI din seria lor *(Kritische Gänge)*, care apare în 1873.

Opoziție față de teza idealistă apărată cu noile argumente ale lui Vischer se poate găsi la Zimmermann nu numai în *Istoria esteticei*, pe care am citat-o rîndul trecut (*Geschichte der Aesthetik*, 1858), dar și în scrierea sa de sistematică estetică *(Aesthetik als Formwissenschaft*, 1865). Idealiștii au continuat și ei să activeze, și este interesantă în această privință lucrarea lui Eduard von Hartmann *Kritische Geschichte der Aesthetik*. Să urmărim deci această polemică.

Unele din avantajele, respectiv dezavantajele, idealismului și formalismului le-am înfățișat și noi la curs, independent de scriitorii cari și-au încrucișat armele în această polemică. Un avantaj al idealismului a fost că a plasat frumosul în univers, a aprofundat semnificația metafizică a frumosului. Un avantaj al formalismului a fost că a pus în lumină specificitatea estetică. Dar dezavantagiul idealismului a fost că a contaminat conceptul estetic cu prea multe concepte extraestetice, în timp ce dezavantagiul formalismului a fost că a sărăcit conceptul artei.

La seria acestor critice vin să se adauge argumente produse în focul luptei dintre idealiști și formaliști și despre care urmează să ne ocupăm acum.

Unul din cele mai interesante din aceste argumente este acela pe care l-a adus în caietul al VI-lea din *Kritische Gänge* Fr. Th. Vischer. El observă că actul contemplației este un act complex, dar unitar, deoarece analiza poate să distingă elementele prin care luăm contact cu exterioritatea materială a operei de artă și, în același timp, elementele cu care luăm contact cu semnificația ideală a operei. Dar actul contemplației este, în același

https://biblioteca-digitala.ro

timp, un act unitar, căci materialitatea formală și conținutul ideal se întrepătrund în unitatea operei de artă. Formalismul greșește, așadar, cînd socotește că poate distinge între aceste elemente, izolînd elementul formal ca singurul care are valabilitate estetică. Ceea ce, prin urmare, cîștigăm prin aceste critici ale lui Vischer este ideea despre intimitatea și întrepătrunderea profundă a formei cu fondul ei. Astăzi într-o anumită estetică populară și comodă se distinge încă între formă și conținut. Cînd însă citești pe Vischer îți dai seama că realitatea formală a operei nu poate să fie deosebită de realitatea ei ideală și că aceste elemente sînt așa de strîns legate, încît este cu neputință să le separi.

În sens analog se produc și obiecțiunile pe care le aduce tezei formaliste Eduard von Hartmann. Firește — spune Eduard von Hartmann — formaliștii au perfectă dreptate atunci cînd spun că materialitatea operei corupe puritatea contemplației estetice. Însă formaliștii confundă materialitatea sensibilă a operei și conținutul ei. Ei fac o evidentă confuzie între materia din care opera este făcută și conținutul său ideal. Dacă formaliștii n-ar fi făcut această confuzie, atunci cu siguranță ei ar fi admis și conținutul operei ca unul din elementele care determină frumosul estetic al operei. Însă formaliștii, punînd în primul rînd elementele din care opera e făcută, încurajează un curent periculos în artă, genul academismului steril, jocul mort cu forme goale. Puneți-vă din punctul de vedere al esteticei formaliste și atunci veți conveni că o astfel de operă nu poate să se ridice niciînd peste simplul joc formal, peste simplul academism steril, peste virtuozitatea artistică fără suflet. În al treilea rînd, raționează Eduard Hartmann, dacă conținutul ideal al unei opere de artă este ceva extraestetic, adăogat singurelor realități estetice care sînt constituite din suma raporturilor cantitative formale, dacă, cu un cuvînt, conținutul este indiferent, atunci orice formă s-ar putea asocia oricărui conținut, ceea ce este un lucru care nu se întîmplă și nu se poate întîmpla. Există o solidaritate atît de adîncă între conținut și formă, încît ele se determină reciproc. Iată deci că conținutul nu este ceva întîmplător, ci e ceva legat organic cu forma, pentru că, de fapt, din integrarea

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta indecompozabilă rezultă opera de artă în sine. Dacă conținutul ar fi deosebit, el s-ar putea despărți de formă și ar trebui să poată trăi despărțit de formă. Prin urmare, conținutul n-ar mai fi decît o pură idee abstractă, care ar putea să trăiască perfect de bine izolată de forma sa. Așadar, dacă acest lucru ar fi exact, după cum formaliștii încearcă să ne facă să credem, atunci elementul indiferent, de conținut, al unei opere am putea să-l comunicăm în forma abstractă a filozofiei, fără ca arta să sufere vreo pierdere. Am putea, cu alte cuvinte, să transformăm arta în filozofie fără ca esența ei ideală să sufere în vreun fel oarecare. Aceasta este însă o concluzie falsă, căci ideea artistică este, fără îndoială, deosebită de ideea filozofică.

Iată, prin urmare, că ideea nu este un corp străin adăogat operei de artă, ci un element organic, făcînd parte din întregul operei de artă, imposibil de a fi izolată de acolo și de a trăi o viață prin ea însăși, independentă de forma care o exprimă. Un alt argument al lui Hartmann împotriva formalismului este acela că geniul artistic are nu numai facultatea de a combina în raporturi originale elementele felurite ale lumii, dar, în același timp, geniul artistic are și facultatea de a vedea într-un mod nou lumea aceasta sau, pentru a întrebuința propria expresie germană pe care o folosește cu această ocaziune Eduard Hartmann, geniul artistic nu se ocupă numai de *wie* al operei, ci se ocupă și de *was* al operei. În opera de artă, cu alte cuvinte, creatorul acesteia, geniul artistic, nu este un simplu combinator de forme, ci este, în același timp, o minte înzestrată cu darul viziunii originale a realului. Și, într-adevăr, pe lîngă combinarea în raporturi originale, geniul artistic se mai evidențiază printr-o putere de a privi altfel lumea decît muritorul banal. Sub influența unui geniu artistic ni se pare că vedem lumea altfel decît mai înainte. Astfel, conținutul operei de artă face ca lumea aceasta să ne apară palpitînd de o nouă viață și o nouă tinerețe.

Iată atîtea elemente care dovedesc că conținutul operei de artă nu este extraestetic, iată cum cuprinsul ideal al operei este intim întrepătruns și organic concrescut cu aspectul formal al operei de artă. Iată, cu alte cuvinte,

https://biblioteca-digitala.ro

o serie de argumente care se ridică peste opoziția formaliștilor.

Dar atunci cînd am vorbit despre formaliști spuneam că exemplele pe care cu preferință ei le-au întrebuințat sînt acelea împrumutate teoriei muzicei, mai cu seamă la Herbart. La acesta, majoritatea exemplelor cu care caută să susțină teza sa generală sînt împrumutate teoriei muzicei. Și spuneam atunci că într-adevăr muzica poate să dea acest ajutor tezei formaliste. Dar muzica nu era întrebuințată numai de formaliști ca să-și ilustreze teza, ci era întrebuințată, în același timp, și de către idealiști. Astfel, pentru Schelling formele muzicei sînt formele lucrurilor eterne. Cu siguranță că această idee provine din îndepărtatul izvor al misticei cantitative a lui Pitagora. Această formulă a lui Schelling o întîlnim și la alți idealiști, la Hegel, de pildă, care vorbește și el undeva de conținutul ideal al muzicei, pentru a nu mai aminti de Schopenhauer, care interpretează muzica într-un sens cu totul idealist, socotind-o ca reprezentînd însăși voința universală. Iată cum, prin urmare, muzica la atîția esteticieni a putut să servească tocmai ca o ilustrație a tezei idealiste. Desigur încurajat de această teorie Richard Wagner a dat și o aplicație practică a teoriei idealiste în privința muzicei. În adevăr, pentru Wagner muzica este un element de expresie atît de adînc și diferențiat, încît acolo unde cuvintele încetează și glasul poetului devine mut, acolo începe puterea muzicei. Aceasta alcătuiește tocmai baza dramei muzicale a lui Wagner. Drama muzicală a lui Wagner este acea creație de intimă întrepătrundere între cuvinte și muzică, în care muzica este întrebuințată ca un instrument de expresie al unor adîncuri sufletești sau al unor realități spirituale insondabile, pe care figura omenească [...] [1] Atît de mult a crescut prestigiul tezei idealiste în privința muzicei prin contribuția artistică a lui Wagner, dar și prin contribuția sa teoretică, încît formalismul a trebuit să reacționeze în consecință. Reprezentată, de data aceasta, de un critic muzical cu mare influență în vremea sa, teza formalistă reapare

[1] Frază incompletă în cursul litografiat (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

în lucrarea *Vom musikalisch Schönen,* la 1854 *(Frumosul muzical)* a lui Hanslick. Cartea aceasta se ridică împotriva unui anumit diletantism muzical, provenit din ideea care socotește că muzica se rezolvă într-un conținut sentimental, că farmecul muzicei stă în sentimentul pe care audiția ei l-a trezit în noi și care se continuă mult dincolo de audiția bucății. Hanslick se ridică, cu alte cuvinte, împotriva acelei poziții care socotește atitudinea noastră în fața muzicei ca o atitudine pur sentimentală. În această privință Hanslick ține să arate că atît sentimentele care au precedat pe compozitor în creația bucății, cît și cele care succed în ascultătorii bucății sînt extraestetice, că ele n-au nici un rol în contemplația estetică adecvată. Ele sînt mai degrabă niște efecte patologice pe care sufletul omenesc le suportă, și aceasta o dovedește faptul că cu cît conformația nervoasă a unui individ este mai slabă, cu atît atmosfera aceasta voluptuoasă și sentimentală pe care muzica o degajează îl înfășoară mai strîns. Pentru el adevărata atitudine în fața muzicei este aceea care e atentă la raporturile sale formale, fie acele raporturi formale care se rezolvă în succesiunea melodică a sunetelor sau în armonia simultană a lor, fie în creșterea și ramificarea unui motiv, care reține elementul formal al operei de artă. Muzica nu vrea să însemne nimic, spune Hanslick, și este o greșeală a compara sunetul muzical cu sunetul cuvîntului. Deși atît unul, cît și celălalt au un element sonor, totuși este o deosebire ireductibilă între sunetul muzicei și cel al cuvîntului. Sunetul cuvîntului urmărește să ne facă să știm ceva. El are în sine două elemente : sunetul în sine și semnificația sau reprezentarea pe care o provoacă auditorului. Acest al doilea element este însă absent în muzică. Sunetul muzical are o finalitate internă, căci el nu ne trimite gîndul mai departe, în felul cum o fac cuvintele. Argumentarea lui Hanslick este însă slabă în acest punct, căci și în poezie sunetele cuvintelor au un înțeles și o valoare în sine. Sînt versuri pe care le citești pentru felul frumos și melodios în care sună, nu numai pentru înțelesul pe care îl pricinuiesc minții noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

Am spus că lucrarea lui Hanslick a avut o mare importanță în timpul său. Dar răspunsurile din tabăra adversă n-au lipsit. O serie de opere vin să răspundă acestei teze, și vom aminti dintre ele de estetica lui Kirchmann și de a lui Lazarus, care ajunge la o soluție eclectică, pe care aș mai dori s-o amintesc astăzi. Ideile lui Lazarus privitoare la polemica între formaliști și idealiști le puteți culege citind volumul al III-lea al lucrării sale *Viața sufletului (Das Leben der Seele)*. Lazarus nu tăgăduiește nicidecum că elementul formal este un element important în contemplația estetică a muzicii, că muzica ar conține acest element formal, care înlesnește aperceperea raporturilor de regularitate cantitativă, pe care auditorul le poate gusta și care sînt urmărite, de fapt, în audiția unei bucăți muzicale. Lazarus adaogă însă atitudinei estetice în fața muzicii o serie de alte elemente, pe lîngă elementul estetic formal, el amintește și de elementul patetic, care are acea putință de a potența întregul nostru tonus vital printr-o aglomerare de excitații nervoase care pun stăpînire pe noi cînd ascultăm o bucată muzicală. Pe lîngă elementele patetice, mai sînt însă și elementele simbolice, care nu se clarifică însă niciodată în concepte lămurite, în felul acelora cu care lucrează filozofia. Audiția unei bucăți muzicale are apoi asupra auditorului un efect asociativ, care variază de la o persoană la alta și ale cărui rezultate sînt strict legate de persoana aceluia care ascultă bucata muzicală.

Audiția provoacă asocieri absolut personale și proprii vieții noastre, legate de amintiri din trecutul nostru, de doruri neîmplinite, de aspirații ale tinereții pe care le-am lăsat în urmă și pe care, uneori cu durere, a trebuit să le îngropăm; amintiri de lucruri frumoase; reprezentări strîns legate de ființa noastră, care fosnesc în sufletul nostru și vin din adîncul inimii noastre, pentru a se țese într-o horbotă de flori minunate.

Iată cum o analiză mai complectă ne arată că peste efectul pur formal, de care vorbise Hanslick, mai există și alte efecte estetice pe care trebuie să le luăm în considerare pentru a integra emoția estetică muzicală în deplinătatea vigoarei ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată, deci, o serie de idei răsărite din această instructivă polemică între formaliști și idealiști. O mulțime de lucruri sînt precizate cu această ocazie, și anume, încă din primul moment, ne apare ideea unirii indisolubile a formei cu conținutul. Însă polemica rămîne încă deschisă, ca o moștenire a esteticei lui Kant. Despre noile soluții și încercări de conciliere vom vorbi însă mai tîrziu.

https://biblioteca-digitala.ro

SCHOPENHAUER ŞI NIETZSCHE

În prelegerea trecută am expus polemica care a urmat între reprezentanţii idealiştilor şi reprezentanţii formaliştilor în estetică. Această polemică am urmărit-o în teză generală şi în teoria specială a muzicii. Perspectiva nouă care ni se deschidea în acest punct era aceea privitoare la posibilitatea împăcării între formalişti şi idealişti. Acesta ar fi, prin urmare, capitolul căruia ar trebui să-i consacrăm acum atenţia noastră, capitolul relativ la încercarea de reconciliere între idealişti şi între formaliştі.

Înainte însă de a ne separa cu totul de şcoala esteticienilor idealişti, cărora le-am consacrat una din prelegerile trecute, trebuie să ne mai ocupăm de un estetician idealist, şi anume de Schopenhauer. L-am lăsat la urmă, deşi lucrarea în care exprimă el ideile sale de estetică, şi anume *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, în a treia carte, a apărut la 1819, pentru că influenţa lui a început tîrziu în istoria filozofiei. Deşi, aşadar, cartea lui principală e de la 1819, totuşi influenţa sa începe după 1850. Schopenhauer a fost multă vreme un autor nedreptăţit şi ignorat. De-abia după 1850 influenţa sa începe să se dezvolte ; aşa încît, dacă ne-am ţine de cronologia operelor, ar fi trebuit să vorbim de Schopenhauer mai înainte ; dar dacă ne ţinem de cronologia mai reală a momentului în care influenţa sa se manifestă în cursul

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltării ideilor de estetică, atunci studierea lui abia acum e deplin justificată.

Pentru înțelegerea esteticii lui Schopenhauer trebuie să facem oarecare referințe la bazele generale ale filozofiei sale, așa cum ne-am referit la bazele sale generale atunci cînd am vorbit de Schelling și Hegel.

Schopenhauer se întrunește cu Schelling și Hegel, de care în alte privințe se desparte atît de mult și atît de violent, prin aceea că, deopotrivă cu ei, el e un filozof care își propune problema absolutului, cu siguranța că poate da un răspuns. Împreună cu Schelling și cu Hegel, Schopenhauer, deși pornește de la Kant, se deosebește de acesta, întrucît admite caracterul rezolvabil al problemei metafizice. Dar, pe cîtă vreme absolutul, adică realitatea cea adevărată, din dosul aparențelor, e pentru Schelling identitatea și pentru Hegel spiritul absolut, absolutul pentru Schopenhauer e voința.

Ceea ce e lumea, în ultima ei adîncime, crede Schopenhauer a putea recunoaște în propria intuiție de sine a individului. Intuiția cea mai fundamentală pe care o luăm despre noi înșine ne vorbește de caracterul relativ al ființei noastre. Prin o generalizare antropomorfică, care e obișnuită în filozofie, Schopenhauer afirmă că la baza întregii existențe, a întregii lumi, aspiră către viață o voință irațională. Această voință se obiectivează însă în idei platoniciene, în modele eterne și imuabile ale lucrurilor.

Lumea fenomenelor, adică aceea care este dată prin experiența noastră, este după Schopenhauer, care din acest punct de vedere gîndea kantian, produsul unei conjugări între acest regn intermediar al ideilor platonice și categoriile inteligenței noastre.

Categoriile inteligenței noastre sînt pentru Schopenhauer în număr de patru. Mai întîi, aceea după care nu există obiect decît pentru subiect; apoi: spațiul, timpul și cauzalitatea. Schopenhauer trece, așadar, în tabla categoriilor inteligenței noțiuni cari desemnau la Kant formele apriorice ale cunoașterii. Cunoștința, forma de manifestare a inteligenței omenești, nu e decît unul din modurile de afirmare a voinței universale. În tendința de a persista în existență, voința își creează și această

https://biblioteca-digitala.ro

armă nouă, și anume toate produsele inteligenței. Există însă, spune Schopenhauer, anumite momente în viața omului cînd cunoștința se eliberează din obișnuitele frîne ale voinței, cînd inteligența sa nu mai servește scopurile imanente ale voinței, cînd cunoștința e dezinteresată. Această cunoștință dezinteresată e aceea pe care o mijlocește arta. În acest moment, lumea nu mai apare așa cum pare de obicei în experiență. Acela care contemplă artisticește și, prin urmare, independent de voință, cunoaște acea realitate supremă care e constituită din ideile platoniciene. Astfel, această activitate nouă de cunoaștere nu se mai organizează după categoriile cauzalității, spațiului și timpului. Arta cunoaște în afară de aceste categorii. Ea cunoaște lucruri eterne și generale.

Dar în contemplația artistică obiectul și subiectul cunoașterii nu se mai găsesc în raportul cauzalității, de aceea în contemplația artistică contemplatorul se confundă, de fapt, cu obiectul contemplațiunii sale. Așadar, contemplația artistică se caracterizează prin două trăsături : mai întîi, că poartă asupra generalului din lucruri, asupra caracterului lor ideal, asupra ideilor platoniciene, și, în al doilea rînd, că aduce cu sine o confundare mistică, simpatia totală între obiect și subiect.

Această caracterizare a contemplației artistice aduce, așadar, o trăsătură de care estetica viitorului își va aduce aminte și pe care o va întrebuința, și anume caracterizarea contemplației artistice ca o adîncă confundare cu obiectul contemplat.

Se înțelege că, explicînd astfel contemplația artistică, Schopenhauer punea, în același timp, în lumină și valoarea morală a contemplației artistice, căci tot răul din lume, spune Schopenhauer, provine din încordarea necontenită a voinței noastre, care în momentul în care atinge un scop își propune un altul și astfel se sortește singură la o veșnică neliniște și chinuitoare aspirație. Toate durerile din lume rezultă din caracterul voluntar al voinței noastre. Față de această veșnică încordare și încleștare, clipa de răgaz și contemplația pe care arta ne-o oferă echivalează cu o adevărată mîntuire a sufletului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea și altele sînt problemele pe care ni le propune Schopenhauer în estetica sa. Așa, de pildă, o problemă e și aceea despre deosebirile între frumosul artistic și frumosul natural. Firește că, întrucît rădăcina frumosului o fixezi nu în lucruri, ci în atitudinea noastră față de ele, se înțelege că importanța acestei probleme scade la Schopenhauer. Între frumosul artistic și frumosul natural nu poate să existe, pentru Schopenhauer, nici o deosebire esențială, deoarece caracterul frumosului rezultă din felul în care ne plasăm în fața lucrurilor. Dacă însă frumusețea artistică are o superioritate, aceasta se datorește faptului că prin tehnica artistică natura este astfel reprezentată încît solicită mai cu dinadinsul atitudinea artistică. Așadar, valoarea artei e de ordin pur tehnic pentru Schopenhauer.

Tot în legătură cu problema generală a artei intervine la Schopenhauer celebra sa clasificare a artelor. Clasificarea artelor a fost o problemă care a preocupat mult pe esteticienii idealiști, pentru că în felul cum se dispun artele într-un sistem apare ceva din firea adîncă a artei. Pentru Schopenhauer, artele se clasifică după gradul de cunoștință de sine pe care voința care se manifestă în ele o posedă. Astfel, prima treaptă a ierarhiei o ocupă arhitectura, ca fiind arta în care voința de a trăi se manifestă în modul cel mai puțin conștient de sine. Arhitecturii îi face Schopenhauer să-i urmeze hidraulica, arta decorațiunilor de apă, apoi arta grădinăriei, sculptura — arta corpului omenesc — pictura — ca o artă în care e înfățișată nu numai suprafața corpului omenesc, dar și expresia lui — apoi poezia, care, la rîndul ei, culminează în dramă, unde voința se încleștează într-un conflict de o activitate și de o conștiință de sine perfectă, și, în sfîrșit, muzica, căreia Schopenhauer îi acordă un rol cu totul privilegiat, fiindcă în muzică trăiește însuși curentul surd de aspirație care străbate universul. Prin aceasta desigur că se exprimă ceva din preferința generală a romanticilor pentru această artă, căci să nu se uite că Schopenhauer era un romantic.

În sfîrșit, pentru a complecta această fugară înfățișare a principalelor aspecte pe care estetica lui Schopen-

https://biblioteca-digitala.ro

hauer le prezintă, trebuie să amintim despre acea psihologie a geniului pe care Schopenhauer o adaugă esteticei sale. Geniul este pentru Schopenhauer ființa care cunoaște intuitiv idealul platonician, tiparele eterne și imuabile, în desfășurarea fluctuantă și relativă a fenomenelor din experiența noastră. Geniul este creatorul artei. Pentru Schopenhauer adevăratul domeniu de manifestare al genialității e numai arta, nu și știința și practica, așa cum au precizat de-atunci contimporanii. Această ființă pur cunoscătoare e, mai întîi, pentru Schopenhauer o ființă completamente detașată de realitate ; ea cunoaște independent de voință ; iar mai departe geniul dovedește o lipsă notorie de aptitudine matematică, spune el, pentru că matematica este știința lucrurilor în timp și spațiu, iar geniul cunoaște în afară de timp și spațiu, cunoaște idealurile eterne și imuabile ale lucrurilor.

Geniul e apoi înrudit cu nebunia și e, în sfîrșit, de o mare inocență, pentru că, într-adevăr, sexualitatea este forma cea mai acută în care voința de a trăi se manifestă.

Dacă am amintit ideile de estetică ale lui Schopenhauer acum, la sfîrșitul capitolului închinat idealismului estetic, am făcut-o nu numai pentru că influența lui apare tîrziu, și anume după 1850, dar și pentru motivul că trebuia să pun în legătură pe Schopenhauer cu un alt estetician care a jucat un mare rol în dezvoltarea doctrinelor de estetică în veacul al XIX-lea și care nu putea să fie înțeles dacă făceam abstracție de el, și anume Nietzsche.

Nietzsche este și în filozofia generală, și în estetică un continuator al lui Schopenhauer. Contribuția estetică a lui Nietzsche trebuie să fie căutată într-o scriere din tinerețea sa, și anume în acea lucrare consacrată originii tragediei, pe care a publicat-o în 1871, și anume îndată după ce se înapoiază din campania franco-germană, la care luase parte ca sanitar.

Pentru Nietzsche, ca și pentru Schopenhauer, cel puțin în această etapă a cugetării sale — căci gîndirea lui Nietzsche a evoluat în decursul timpului, ajungînd în unele puncte la antipodul afirmațiunilor din tinerețea

https://biblioteca-digitala.ro

sa, dar, în tot cazul, în acest moment pentru Nietzsche, ca și pentru Schopenhauer — absolutul care se ascunde înapoia aparențelor fenomenale e de un caracter volițional. O filozofie voliționistă construiește și Nietzsche, însă de la Schopenhauer la Nietzsche se schimbă accentul valorificator care se pune asupra lucrurilor, căci, dacă pentru Schopenhauer faptul că lumea în ultima rădăcină e voința este un motiv pentru care el recomandă ca o țintă a aspirațiilor umane dezrobirea de această voință, pricină a întregului rău de care suferă lumea, acest accent valorificator se deplasează la Nietzsche, astfel că, pentru el, lumea și realitatea rămînînd în ultima analiză tot o expresie a voinții, stîrnește mai degrabă idealul etic al potențării voinței și al afirmării entuziaste a realului. Astfel că, deși tezele metafizice ale unui Schopenhauer și Nietzsche sînt comune, idealurile lor etice rămîn deosebite. Schopenhauer ajunge la un ideal pesimist, la un ideal făcut din resemnare, ba chiar din negațiunea vieții, propunînd omenirii ca țintă supremă idealul martirilor și al asceților. Acest accent se schimbă la Nietzsche, pentru că idealul pe care el ni-l recomandă e tocmai solicitarea instinctelor puternice ale supraomului, plenitudinea și frumusețea unei vitalități nestînjenite.

Dar în estetica lui Nietzsche curentul schopenhauerian se amestecă cu un alt curent, și anume cu acela care constă în încercarea de explicație filozofic-culturală a artei, care pornește de la Schiller. Vă aduceți aminte că atunci cînd am vorbit despre Schiller arătam cum, în încercarea sa de a valorifica poezia modernă față de cea antică și de a reliefa meritele independente ale acesteia, a apărut la Schiller acea interesantă caracterizare a poeziei vechi și a poeziei moderne, care era prima încercare modernă de a înțelege poezia din punct de vedere al filozofiei culturii. Această indicațiune schilleriană s-a dezvoltat apoi în sistemul lui Hegel, care a scris o întreagă istorie a civilizației omenești din punct de vedere al evoluției idealurilor artistice. Hegel ajungea însă la trei forme evolutive artistice. Prin urmare, el adăuga o unitate dualismului schillerian, vorbind de arta simbolică, clasică și romantică. Nietzsche revine acum

https://biblioteca-digitala.ro

la dualismul schillerian, distingînd între o artă apolinică și [una] dionisiacă.

Lumea e, așadar, pentru Nietzsche, ca și pentru maestrul său, Schopenhauer, în ultima sa esență, voință. Această voință se manifestă însă în planul aparent al fenomenelor. În vremurile vechi, de la a căror psihologie pornește Nietzsche în explicarea originii tragediei, grecul resimțea viața aceasta ca profund dureroasă. El nu era pe-atunci ființa senină, împăcată cu sine, olimpică. Omul integrat în natură, despre care vorbește psihologia omului clasic și chiar în primul rînd Schiller cînd construiește conceptul său despre naivitate, nu apăruse încă. Față de acest sentiment fundamental al culturii grecești, grecului i se deschideau două drumuri, și anume : acela de a se cufunda în dinamismul fundamental al universului sau acela de a se refugia în contemplație liniștită. Aceste două drumuri au fost deosebit practicate de greci. Primul drum îl constituie beția dionisiacă, al doilea, contemplația apolinică.

O singură dată aceste două drumuri s-au întîlnit, și atunci a apărut tragedia grecească. Tragedia greacă nu este altceva decît o viziune liniștită și armonioasă, sublimată însă din sentimentul dionisiac al vieții. Poetul tragic se scufundă mai întîi în beție, în delirul contactului cu voința surdă care străbate existența, dar din această stare însăși străfulgeră viziunea liniștită și plină de armonie a acțiunii tragice.

Tragedia e, așadar, după această psihologie artistică, o sinteză dionisiacă-apolinică.

Vedeți, dar, cum în această explicație a originii tragediei grecești Nietzsche a reușit să întrunească firul gîndurilor pornite din Schopenhauer cu ideile sale despre fondul dinamic al lumii, cu cugetarea pornită de la Schiller, după care arta cată să fie înțeleasă din perspectiva filozofiei culturii.

O dată cu aceasta însă Nietzsche a mai obținut un rezultat interesant pentru estetică, și anume a propus un nou mod de a înțelege raportul dintre arta și cultura timpului. Se întîmplă ca la seminar, anul acesta, să ne ocupăm despre Taine, și e foarte sugestivă comparația pe care putem să o facem în[tre] felul cum Taine

https://biblioteca-digitala.ro

și Nietzsche înțeleg, fiecare în felul lor, raportul în care produsele artei pot sta cu ambianța culturală a timpului în care ele apar. Pentru Taine raportul acesta e de adecvare și de asemănare.

Dacă, astfel, pictura Renașterii este o pictură a frumuseții corpului omenesc, lucrul se datorește faptului că oamenii cari o gustau sau cari o făceau erau îndemnați prin toate împrejurările să prețuiască corpul, de care aveau nevoie în violenta viață a timpului.

Nietzsche propune însă un alt tip de explicație pentru înțelegerea raportului dintre artă și mediu. Arta pentru Nietzsche nu trebuie să fie asemănătoare mediului, care poate să fie în contrast cu el. Raportul în care se găsește arta cu mediul nu trebuie să fie totdeauna de asemănare, și funcțiunea ei nu trebuie să fie asemănătoare, ci poate să fie compensativă. Arta nu este pentru Nietzsche o expresie directă a mediului, cum arătase Taine, ci este o expresie compensativă a mediului. Ea dă o replică unor lucruri cari lipsesc mediului, și în felul acesta între mediu și opera de artă nu e o asemănare, ci e tocmai un contrast.

Acest fel de a prezenta lucrurile apare în explicația tragediei grecești, atunci cînd înfățișează frumusețea sa liniștită nu ca o expresie a unei ipotetice liniști a sufletului grecesc, ci ca replica compensatoare a unei trebuințe care trăia în durerosul suflet grec vechi.

Nu putem încheia aceste explicații consacrate esteticei lui Nietzsche fără să amintim cîte ceva și de valoarea practică pe care aceste idei au avut-o. Estetica lui Nietzsche a stat la vremea sa într-o strînsă legătură cu anumite produse artistice ale vremii, și anume cu drama muzicală a lui Wagner. Arta lui Wagner era după el menită să aducă mari servicii culturii noastre.

Cultura noastră, spunea Nietzsche, e profund atinsă de intelectualism. Cultura noastră e o cultură sterilă, fără originalitate, fără adîncime, pentru că cultura noastră a pierdut legătura cu fondul metafizic al existenței. Dimpotrivă, o puternică, originală și vitală cultură nu se poate ridica decît dintr-un sentiment metafizic al vieții. De aceea el trebuia să salute ca un eveniment de o importanță regeneratoare pentru cultura noastră toate

https://biblioteca-digitala.ro

acele manifestări apărute în cuprinsul ei și capabile să pună în legătură pe omul modern cu fondul metafizic al existenței. O astfel de întreprindere esențială credea Nietzsche a recunoaște în drama muzicală a lui Wagner. Drama muzicală a lui Wagner era pentru autorul tînăr al *Nașterii tragediei* și pentru acela care ceva mai tîrziu scria eseul celebru *Richard Wagner la Bayreuth* expresia unor relațiuni reînnoite cu fundamentul metafizic al vieții.

Dar Nietzsche nu a rămas pînă la sfîrșitul vieții sale la admirația pe care în tinerețea sa o consacrase dramei muzicale a lui Wagner, pentru că mai tîrziu, în ultimii săi ani de activitate, într-un pamflet celebru, a revenit, spre senzația generală. Drama muzicală a lui Wagner îi apăru în acest moment drept expresia decadentismului general al timpului și, într-adevăr, spune Nietzsche, în drama lui Wagner se poate recunoaște un element extatic, care răspunde parcă dorinței de a te retrage din această lume, a cărei presiune, el, Wagner, împreună cu atîți contemporani ai săi, o resimte dureros, ca orice ființă decadentă. Așa se explică retragerea simpatiei pe care Nietzsche i-o acordase lui Wagner în tinerețea sa.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMPATIA ESTETICĂ (I)

Într-una din lecțiunile trecute arătam că polemica dintre partizanii esteticei formaliste și partizanii esteticei conținutului rămăsese nesoluționată și că o bună parte din mișcarea esteticei către sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea trebuie să fie înțeleasă în legătură cu încercarea de reconciliere a acestor două poziții.

Una din aceste încercări este, fără îndoială, aceea, cu mult răsunet în vremea sa, pe care o încearcă filozoful, psihologul și esteticianul Gustav Fechner în lucrarea sa *Vorschuhle der Aesthetik,* apărută în 1876.

Pentru Fechner arta este în același timp o formă și un conținut. Analiza sa se îndreaptă în special asupra emoției estetice, unde el găsește un factor direct și un factor indirect sau asociativ. Izvorul direct al încîntării estetice trebuie să fie căutat, după Fechner, în însușirea senzațiilor pe care le primim de la obiectul estetic și în raportul în care acestea se găsesc între ele. O portocală, spune Fechner, ne place, desigur, prin calitățile ei senzoriale, de culoare, prin frumusețea proporției, a conturului său, dar ne place și pentru că ne sugerează regiunile fericite, clima binefăcătoare în care crește portocalul. O serie de amintiri năvălesc chemate de prezentarea obiectului, și toate aceste amintiri sau sugestii pe care le cuprindem sub numele de „factor indirect" fuzionează cu obiectul, producînd așa-zisa „culoare spirituală"

https://biblioteca-digitala.ro

a lui. Încîntarea estetică, așadar, pornește atît de la forma obiectului, cît și de la conținutul sufletesc pe care el îl trezește în sufletul nostru.

Ceea ce aș dori să mai spun despre Fechner în aceste puține cuvinte pe care planul cursului meu mă obligă să i le consacru este că el inaugurează o metodă nouă în estetică. Pînă la dînsul exista o estetică deductivă, care pornea de la un concept general al artei, care apoi era aplicat și specificat la cazurile ei concrete.

Fechner pornește însă de la feluritele obiecte declarate frumoase în anchetele întreprinse de el, din[1] care, comparîndu-le între ele, încearcă să extragă un concept general al artei. Ce este arta și frumusețea? Aceste întrebări le găsești la Fechner nu la început, ci la sfîrșitul cercetărilor sale. Fechner vrea deci o estetică empirică, o estetică de jos în sus, nu o estetică de sus în jos, cum fuseseră toate esteticele speculative dinaintea lui.

O încercare de reconciliere a punctului de vedere formalist cu punctul de vedere idealist o reprezintă, fără îndoială, simpatia estetică. Termenul de simpatie estetică traduce pe acel german : *„Einfühlung"* și, firește, „simpatia estetică" este o traducere perifrastică a termenului german. S-au produs mai multe traduceri, așa, de pildă, aceea de „empatie", care a fost aproape adoptată în vocabularul englez, sau termenul de „însimțire". Eu însă prefer perifraza făcută numai din două cuvinte, și, prin urmare, comodă de mînuit, a „simpatiei estetice", mai cu seamă că dacă ne fixăm bine asupra cuprinsului acestei noțiuni chestiunea terminologică devine aproape neimportantă.

Ce este simpatia estetică ? Simpatia estetică este un fenomen înrudit cu simpatia generală, despre care psihologia se ocupă la capitolul emoțiilor, deși nu este același lucru. *A simpatiza* însemnează a încerca un afect identic cu acela pe care în fața sau în închipuirea mea îl trăiește o persoană oarecare. *A simpatiza* însemnează a simți concomitent o emoție cu unul din semenii mei. Dar uneori se vorbește de simpatie și într-un înțeles mai derivat, căci se înțelege atunci acel conținut sufle-

[1] În textul de bază : pe (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

tesc care se iveşte în sufletul meu la privirea unor obiecte care nu sînt animate. De pildă, spun că pe cale de simpatie simţi tot avîntul care se exprimă într-o stîncă care se ridică ameninţător sau prin simpatie simţi măreţia sau caracterul de vastitate al unui palat impunător.

Iată, prin urmare, pînă acum, două tipuri de simpatie : simpatia pe care o poţi avea cu fiinţe vii, capabile de emoţii, şi simpatia pe care o poţi avea faţă cu fiinţele neanimate, dar cărora le atribui sentimente cari, fără îndoială, sînt ale mele. Aceste două forme primesc în teoria generală a simpatiei estetice numele de *simpatie simplă*, căreia i se opune termenul de *simpatie estetică*.

Să vedem, dar, ce este simpatia estetică, spre deosebire de simpatia simplă. Atunci cînd privesc muntele ridicat în faţa mea şi cînd îi acord un conţinut sufletesc vorbind de măreţia lui am executat un act simpat[et]ic. Dar cînd eu zic : „Mă simt înălţîndu-mă cu muntele", simpatia capătă o notă în plus. Distanţa deosebitoare între mine şi obiect dispare oarecum. Vedeţi că aceasta este ceva deosebit de ceea ce se numeşte *simpatia simplă* şi este ceea ce capătă numele special de *simpatie estetică*.

Fenomenul simpatiei trebuia să fi luat în cercetare de către estetică şi trebuia să apară ca o soluţie a conflictului dintre formalismul şi idealismul estetic, pentru că, într-adevăr, după teoria simpatiei estetice arta şi frumuseţea sînt, fără îndoială, nişte aspecte formale, dar nişte aspecte formale care generează în noi şi un oarecare conţinut sufletesc.

Dar fenomenul simpatiei estetice se impunea cercetărilor nu numai pentru acest avantaj eminent de a împăca punctul de vedere al formaliştilor cu acel al idealiştilor, dar şi pentru acela că începînd din epoca romantică acest fenomen a căpătat un loc deosebit de interesant în cultura timpului. Într-adevăr, romanticul este prin definţie o făptură simpatetică. Schlegel, care a dat atîtea formulări sugestive pentru romantism, a găsit pe aceea prin care recomandă ca o normă de conduită timpului său de a se putea acorda, ca un instrument muzical, în toate modurile culturale specifice. Tendinţa de

https://biblioteca-digitala.ro

a intra în toate formele de viață, de a trăi toate conținuturile mari ale culturii omenirii este esențial romantică.

În afară de aceasta, romantismul este vremea cînd apare în sufletul oamenilor nostalgia către trecut, dorința de a trăi în alte forme de viață. Dar organul care servea această tendință era tot simpatia. Cultura romantică este o cultură a simpatiei universale. Panteismul este forma de viață religioasă a omului romantic.

În afară de acestea, fenomenul simpatiei estetice trebuia să fie luat în cercetare de esteticieni mai noi pentru că la el ajungeau și unele din dezvoltările anterioare ale esteticei. Așa, pentru Friedrich Th. Vischer arta și natura frumoasă erau un simbol. Din orice înfățișare a artei și naturei ne vorbește un conținut viu, și pentru a explica această putere a artei și a naturei frumoase de a grăi omenește prin toate aspectele ei Friedrich Th. Vischer credea că este necesară ipoteza unui panteism universal. Prin simpatie panteistică învie astfel în sufletul nostru simbolul frumuseții.

Iată o serie de împrejurări care impunea problema simpatiei cercetătorilor mai noi.

Acela care și-a cîștigat meritul de a fi introdus definitiv noțiunea de simpatie estetică în știința noastră și de a-i fi dat o explicație mai adîncă este fiul lui Friedrich Vischer, Robert Vischer.

Robert Vischer este autorul lucrării *Über das optische Formgefühl*, 1872, o scriere care a inspirat foarte mult pe cercetătorii ulteriori.

Robert Vischer își propune să urmărească cari sînt trepele sensibilității optice și descopere îndată că prima treaptă a felului în care luăm cunoștință de lume prin organul optic este un ansamblu în care elementele există unele alături de altele și destul de nediferențiat, un total compus de elemente, *„ein träumerischer Schein von Ensemble"*.

În această masă confuză începem să deosebim unități bine conturate. Individualizarea aparențelor se datorește, după părerile lui Vischer, coordonării mișcărilor mușchiului optic.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce se întîmplă însă? Două note afective vin să se adauge acestui proces: obiectul lucrînd asupra retinei descarcă și un anume coeficient afectiv. Pe de altă parte, ochiul mișcîndu-se, mișcarea musculară este întovărășită și ea de un anumit coeficient sentimental. Cel dintîi dintre aceste coeficiente sentimentale, cel legat de viziune, întrucît viziunea interesează nervul senzitiv, îl numește Robert Vischer *„Zuempfindung"*; al doilea coeficient sentimental, care este răsunetul mișcării produse în mușchi, îl numește Robert Vischer *„Nachempfindung"*.

Aci intervine un alt factor unde perspicacitatea lui Vischer se dovedește foarte adîncă, și anume acela în virtutea căruia se observă că toate formele sensibilității omenești există într-un raport de acțiune reciprocă. Ați observat, spune Vischer, că în timpul somnului dacă unul dintre organele mele sau unul dintre nervii mei este activat în închipuirea mea se naște o imagine aparținînd unei alte sfere de experiențe sensibile, dar care, privită de aproape, arată o mare înrudire cu evenimentele petrecute în sfera acționată. Nu știu de unde a luat Vischer exemplul pe care vi-l voi cita, însă el este foarte caracteristic.

În adevăr, Vischer ne asigură că dacă am acționa asupra nervului optic al unui ins care doarme se poate întîmpla ca acel ins să viseze un tavan cu linii întretăiate perpendicular, ceva care poate să reamintească însăși rețeaua optică care constituie retina. Nu garantăm autenticitatea acestui exemplu, dar el este ilustrativ, dacă este adevărat; din acest exemplu putem reține, totuși, împreună cu Vischer, principiul că toate sferele de sensibilitate sînt în legătură unele cu altele și că acționînd o anumită regiune senzorială căpătăm un corespondent într-o altă regiune. Simbolurile visului sînt exemple ale acestui raport de acțiune reciprocă între feluritele regiuni senzoriale.

Lucrul se repetă cu oarecare analogie și în simpatia estetică, unde o prezentare optică interesează, grație acțiunii reciproce a diverselor regiuni senzoriale, întreaga mea structură, toate resursele sensibilității mele. A trăi estetic un lucru însemnează a-l trăi cu toate energiile complexiunii sale psihofizice. Trăirea estetică este un

https://biblioteca-digitala.ro

rezultat necesar al unei adînci impresiuni senzoriale.

Aceeași teorie se poate urmări și la ilustrul filozof francez J. M. Guyau, în lucrarea *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Și pentru Guyau ceea ce alcătuiește specificitatea trăirii estetice este această virtute a prezentărilor artistice de a-și întovărăși toate energiile organismului meu, virtutea de a descătușa în mine un curent de excitare, de stimulare generală a întregei mele economii organice și morale, adaogă el.

De la Guyau se atrage atenția în mod necontenit asupra rolului pe care îl au în artă senzațiunile așa-zise inferioare. Pe cîtă vreme în antichitate, la Plotin de pildă, ca simțuri estetice se socoteau exclusiv vederea și auzul, pe cîtă vreme și mai tîrziu, la francezi și la englezi, vederea și auzul erau socotite că au monopolul exclusiv al sensibilității artistice, de la Robert Vischer și de la Guyau se cunoaște rolul important pe care îl au și senzațiile organice, tactile și gustative etc.

Treapta la care am ajuns în expunerea ideilor lui Robert Vischer nu este ultima treaptă a trăirii optice, ci numai o treaptă pregătitoare în scara care conduce la simpatia estetică propriu-zisă.

Astfel, Vischer, completîndu-se, adaogă că după ce imaginea optică a provocat acea stimulare generală a senzoriului despre care s-a vorbit mai sus individul proiectează rezervele afective trezite cu această ocazie în obiectul care l-a excitat, pentru ca abia atunci el să devină viu.

Vom vedea mai departe cari sînt celelalte aspecte pe cari teoria simpatiei estetice le-a luat la cercetători mai noi.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMPATIA ESTETICĂ (II)

Vom continua să ne ocupăm acum cu analiza noțiunii de simpatie estetică, folosind literatura chestiunii.

A defini simpatia estetică nu este ușor lucru. Prima greutate care apare în calea căutării acestei definiții constă tocmai în ușurința cu care putem confunda simpatia estetică cu simpatia ordinară, care alcătuiește un eveniment al vieții de toate zilele.

Pentru a ajunge la delimitarea necesară, să ne îndreptăm atenția către scrierile autorilor reprezentativi ai curentului. Problema deosebirii dintre simpatia estetică și simpatia ordinară o găsim, în adevăr, atinsă de cei trei mari esteticieni ai vremii noastre : Karl Groos, Theodor Lipps și Johannes Volkelt. Este cu neputință de a studia estetica modernă fără să ne îndreptăm privirile către acești trei mari reprezentanți ai științei noastre, în ultimele decenii. Dacă timpul mi-ar îngădui și dacă nu am mai avea atîta materie pe care trebuie să o concentrăm în puținele ședințe ce ne-au mai rămas, mi-aș permite să insist mai mult asupra acestor esteticieni. Dar chiar din puținul timp care ne stă la dispoziție vrem să întrebuințăm o parte pentru caracterizarea deosebirei de temperament științific pe care acești trei cercetători ne-o înfățișează.

Comparația e într-adevăr instructivă. Așa, de pildă, Groos este un spirit mai puțin sistematic decît Lipps, năzuiește mai puțin să dea un sistem și înțelege, dim-

https://biblioteca-digitala.ro

potrivă, că sarcina științei constă în integrarea laborioasă a amănuntelor. Interesantă este amintirea autobiografică a lui Groos cum că în prima sa lucrare, *Einleitung in die Aesthetik*, pe copertă tipărise: *Einleitung in die Aesthetik von Karl Groos*, anume pentru a nu se putea spune dacă este o introducere în estetica lui Karl Groos sau numai o introducere în estetică, de Karl Groos. Mai departe ne povestește Groos cum tendința de a construi un sistem personal a cedat cu vremea în el; cum, înaintînd în vîrstă, el a mers din ce în ce mai mult spre subiecte și opere monografice. Tendința sistematică din prima manifestare face astfel loc unei tendințe mai științifice, care înțelege că sarcina cercetătorului este să stabilească aspecte particulare, pe cari apoi să le integreze printr-o muncă la care să ia parte toate generațiile, pentru ca în cele din urmă să se ajungă la un sistem — dacă lucrul este totuși cu putință.

Theodor Lipps, om de știință și el, dă preponderență tendinței sistematice. Lipps este mai sistematic decît Groos.

Volkelt îmbină oarecum tendința laborioasă de integrare a amănuntelor cu tendința sistematică a lui Lipps, însă această îmbinare nu dă la sfîrșit impresiunea unei armonizări, ci face impresia a două tendințe cari se combat între ele, dînd operei sale un caracter oarecum șovăitor.

La acești trei autori vom urmări noi analiza noțiunii de simpatie estetică și, în primul rînd, deosebirea dintre simpatia simplă sau ordinară și simpatia estetică propriu-zisă.

Deosebirea dintre simpatia simplă *(einfache Einfühlung)* și simpatia estetică *(aesthetische Einfühlung)* o caracterizează Groos și Lipps în același chip. Prin simpatie simplă înțeleg acești autori atribuirea unui conținut sufletesc unui obiect exterior, ca atunci, de pildă, cînd, aflîndu-mă în fața unui munte, spun: „Acest munte este îndrăzneț; el se ridică temerar către slava cerului". Actul care s-a desfășurat pentru a putea ajunge la această formulare se poate numi, după acești autori, simpatie simplă. În același fel, atunci cînd, întîlnind un om pe stradă, sînt izbit de fizionomia lui și spun: „Acest om

https://biblioteca-digitala.ro

este mînios" sau „este vesel", actul care s-a desfășurat în această acțiune este simpatie simplă. În ambele cazuri atribui un conținut sufletesc unui obiect străin, animat sau neanimat prin natura lui, dar pe care-l animez eu, îi atribui un substrat sufletesc.

Cum se vede, această simpatie simplă este generală în viață, este atît de generală încît Karl Groos spune că ea este baza cunoștinței în genere, că nu putem cunoaște decît prin asimilarea lucrurilor cu sufletul nostru [1]. Biese, autorul lucrării *Philosophie des Metaphorischen,* urmărește această tendință de metaforizare în toate manifestările filozofiei, științelor și artelor. Pretutindeni spiritul omenesc, ca să înțeleagă lumea, proiectează ceva din rezervele sale sufletești. Exemple sînt destule. Examinați puțin limba și [o] să vedeți în ce măsură, pentru a ne exprima, noi însufletim lucrurile, ne comportăm ca și cum lumea ar fi însuflețită. Atunci cînd, de pildă, spun că ziua este veselă, că este luminoasă și prin urmare veselă, veselia este numai în mine, dar eu o atribui zilei. Atunci cînd spun că palatul care se ridică în fața mea este măreț, măreția despre care vorbesc este o însușire morală care aparține omului, însă silueta palatului mă face să i-o atribui, ca și cum palatul ar fi o ființă conștientă de puterea și dominația sa. Pretutindeni limbagiul întrebuințează metafore. Lucrul se întîmplă la fel în știință și în filozofie. Ce este „voința" lui Schopenhauer altceva decît proiecțiunea unei trăiri sufletești asupra întregului univers? E extinderea prin analogie a voliționii personale la înțelegerea substratului lumii. Pretutindeni simpatia simplă este activă și operantă.

Ce este acum simpatia estetică?

Simpatia estetică pleacă tot de la simpatia simplă, însă o întrece. Ea constă în contopirea mea cu un obiect exterior neanimat sau animat — aceasta este indiferent. Ceea ce este mai caracteristic însă este proiecțiunea personalității mele în obiectul extern. Închipuiți-vă că ne-am găsi la teatru și că pe scenă s-ar desfășura, să zicem, tragedia lui Hamlet. În această împrejurare în sufletul meu se pot petrece două lucruri. Pe de o parte,

[1] În textul de bază: meu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

urmărind mișcarea în scenă a lui Hamlet, pot să spun : „Hamlet în acest moment se află în prada melancoliei". Așadar, atribui un conținut sufletesc actorului care joacă rolul lui Hamlet — deși el, de fapt, poate să rămînă indiferent. În această privință s-a pus problema de a se ști dacă actorul trebuie să simtă sau nu ceea ce joacă. Răspunsurile au fost împărțite, unii mergînd pînă acolo încît să afirme că un actor interpretează cu atît mai bine rolul ce i se încredințează cu cît rămîne mai puțin atins de conținutul sufletesc pe care trebuie să-l redea. Cu toate acestea, cînd mă aflu în fața actorului care interpretează pe Hamlet îi atribui, fără nici o îndoială, sentimentul amintit. Aceasta ar fi simpatia simplă.

Pe de altă parte însă, jocul actorului poate să fie atît de puternic și să mă impresioneze atît de adînc, încît la un moment dat să mă simt eu însumi Hamlet și să sufăr împreună cu el, să mă identific cu el.

Prin urmare, sînt două situațiuni diferite : una este cînd percep sentimentul căruia îi dă expresie actorul, păstrînd totuși conștiința că acest sentiment revine unei persoane străine de mine, și alta este situațiunea cînd, uitînd distanța ce mă separă de actor, mă confund cu actorul însuși atît de mult, încît la un moment dat eu însumi mă simt Hamlet, iar în sufletul meu se desfășoară efectiv tragedia îndoielii hamletiene. Aceasta e deosebirea între simpatia simplă și simpatia estetică.

În cuprinsul simpatiei estetice, Karl Groos distinge trei tipuri, cari pornesc de la conștiința independenței mele și ajung la abandonarea acestei independențe, la totala confundare cu obiectul simpatiei : tipul cel mai complet al simpatiei estetice.

Prima subcategorie a simpatiei estetice o numește Karl Groos, în *Das aesthetische Genuss*, *„Illusion des Leihens"*, iluziunea atributivă. Este tocmai ceea ce am lămurit mai înainte prin simpatia simplă — și n-am înțeles niciodată de ce Karl Groos o pune în cadrul simpatiei estetice.

A doua subcategorie a simpatiei estetice o numește Karl Groos iluziunea copie-original (*„Kopie-Original Illusion"*). Ea are loc, de pildă, cînd m-aș afla în fața unui actor care ar înfățișa un personagiu pe care eu l-aș cu-

https://biblioteca-digitala.ro

noaște din viață sau cînd m-aș găsi în fața unei pînze care ar reda portretul unui om cunoscut și cînd, în ambele cazuri, puterea iluziunii ar fi atît de mare încît mi s-ar părea că am în fața mea chiar pe omul pe care-l cunosc. Iată cum, în gradațiunea succesivă a simpatiei estetice, conștiința începe să piardă din sentimentul realității pentru a înainta mai adînc în iluziune.

În sfîrșit, a treia subcategorie a simpatiei estetice o numește Groos *„Illusion des Miterlebens"*, ceea ce noi am traduce prin iluziunea cotrăirii, și care este simpatia estetică propriu-zisă. Cînd nu mai sînt conștient că eu și obiectul contemplat sîntem două obiecte aritmetic deosebite iluziunea devine completă, eu însumi mă confund cu modelul pe care-l am înaintea mea și trăiesc în el, uitînd pentru o clipă propria mea individualitate.

Care este mobilul de ordin general care împinge sufletul către această evadare din el însuși ? Karl Groos numește acest motiv o dorință eternă de metamorfozare a sufletului ; sufletul parcă ar avea nevoie să trăiască mereu în alte individualități și să iasă în felul acesta din prizonieratul individualității lui proprii. Acestei trebuințe fundamentale a sufletului îi răspunde arta, pe calea simpatiei estetice.

Am văzut deosebirea dintre simpatia simplă și simpatia estetică. Urmează să vedem acum cari sînt elementele procesului simpatiei estetice, în ce chip ajungem să însuflețim lucrurile exterioare.

Teoreticienii anteriori lui Groos, Lotze, de pildă, caută să explice procesul personificării lucrurilor cu teoria, oarecum rudimentară, a asociațiunii : un obiect, o fizionomie umană pot să-mi amintească de anumite expresiuni sufletești cunoscute mie din proprie experiență sau din experiența semenilor mei. În genere, valoarea expresivă a unei realități o explică asociaționismul prin suma experiențelor intime pe care le-am legat cîndva, în trecut, de acea realitate.

Această teorie n-a mulțumit, pentru că se pare că există o imanență mai adîncă a expresiunii în fenomene decît aceea care se lasă tălmăcită pe calea asociației. În adevăr, cum se explică virtutea expresivă a anumitor înfățișări ale naturii ? De ce, de pildă, verdele liniștește,

https://biblioteca-digitala.ro

roșul excită ? Pentru că este liniște pe cîmpul care înverzește primăvara ? Atunci verdele n-ar produce același efect și asupra oamenilor cari n-au văzut un cîmp înverzit.

Toate aceste explicațiuni n-au ceva obligator în ele, ceva care să se ridice peste particularitatea cazurilor — și atunci s-a căutat în procese fiziologice mai diferențiate motivele acestei adînci imanențe a expresiunii în înfățișarea lumii externe. Una din soluțiunile moderne a dat-o Karl Groos, care se găsește în directă legătură cu Robert Vischer.

Robert Vischer, după cum am arătat, marchează un progres [1] vădit față de ipoteza asociaționistă. Groos, completînd explicațiunile mai vechi ale lui Robert Vischer, spune că ceea ce constituie actul simpatiei estetice este trăirea internă, *„das innere Miterleben"*. Vasăzică, atunci cînd mă aflu în fața unei siluete omenești, cînd mă aflu la o reprezentație de teatru sau cînd contemplu un tablou se produce în mine o schiță de mișcare care rămîne în cea mai mare parte neperfectată. Ce sînt aceste schițe de mișcări putem afla dacă ne adresăm psihologilor. Ribot, de exemplu, vorbește o dată în scrierile sale despre aceste schițe de mișcări care nu se îndeplinesc niciodată. În adevăr, se pare că în interiorul meu, în structura mea fiziologică, există posibilitatea unor astfel de mișcări, cari nu pot fi altceva decît reflexe ale organelor interioare. Cunoașteți fenomenul cu totul general al vorbirii interne, aceea se numește *„la parole intérieure"*. Cunoașteți, mai departe, fenomenul care se petrece cînd cineva recită o poezie în fața noastră, declamă cu patos, în timp ce noi pronunțăm parcă fiecare cuvînt după el. Interesant este de urmărit trecerea de la aceste mișcări interioare, cari sînt foarte vagi reflexe ale coardelor vocale, pînă la mișcarea perfectată pe care o observăm la oamenii cari mișcă din buze în timp ce partenerul lor vorbește. Iată, în acest din urmă caz, perfectat, desăvîrșit, dus pînă la sfîrșit un reflex care în majoritatea cazurilor rămîne într-o stare de foarte vagă realizare.

---

[1] În textul de bază : proces (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Tot astfel, în fața obiectului de artă, ca și în fața naturii, eu, contemplator, devin terenul unor asemenea reflexe interioare, și răsunetul în suflet al acestor sute de modificări organice este o emoție. Groos se pune, așadar, din punctul de vedere al teoriei emoțiunii, elaborată de James și Lange și după care afectul este posterior prezentării și reflexelor pe cari aceasta le provoacă ; teorie după care nu plîng pentru că sînt trist, ci sînt trist pentru că plîng !

Din punctul de vedere al teoriei emoțiunii, Groos arată că emoțiunea al cărei rezultat este unitatea estetică nu este decît răsunetul în conștiință al unor zeci și sute de mici reflexe interioare neperfectate.

Nu trebuie să ne închipuim, zice Groos, că imitațiunea urmărește cu perfectă acurateță amănuntele plăsmuirii exterioare cu care ia contact. Atunci cînd trăiesc estetic imaginea Venerei de Milo nu reproduc interior întreaga sinuozitate a statuii. Imitația internă poate fi mai degrabă asemenea cu mișcările servitoarei care așternînd masa pe o masă cu opt colțuri înconjură masa fără să reproducă conturul exact al acestei mese. Servitoarea care trebuie să pună masa și se învîrtește în jurul ei nu taie linii absolut drepte și unghiuri perfecte. Nici contemplatorul estetic nu urmărește cu absolută perfecțiune contururile obiectului pe care-l contemplă, ci numai într-un mod mai mult sau mai puțin aproximativ.

Oricum ar fi, pe această cale se învie în sufletul meu un conținut sufletesc, și acest conținut sufletesc, în virtutea unui act posterior de proiecțiune, îl infuzez în obiectul artistic pe care-l am în față.

Cu toate acestea, Groos, puțin sistematic cum este și preocupat mai mult de exactitatea amănuntelor decît de linia sintetic-generală, nu crede să ajungem vreodată la o simpatie estetică așa de completă încît să pierdem cu desăvîrșire conștiința individualității noastre. El observă, în această privință, că putem într-un moment dat să ajungem pînă la această iluziune completă, dar că ea nu durează niciodată multă vreme, pentru că o mulțime de elemente intervin ca să ne readucă la conștiința proprie.

https://biblioteca-digitala.ro

În legătură cu această teorie, un alt estetician, Konrad Lange, fost profesor de istoria artei la Tübingen, în opera sa *Das Wesen der Kunst*, 1901, o carte care a provocat vii discuții și o mare împotrivire față de autorul ei, a emis părerea că trăirea estetică constă dintr-o pendulare între iluziune și conștiința că mă aflu numai în fața unei iluziuni. Așa, spre exemplu, spune Lange, în fața unui tablou trăirea mea estetică constă în pierderea în acest tablou, în contopirea cu conținutul său și în întoarcerea din această iluziune, pentru a reveni la conștiința că ceea ce se găsește în fața mea nu este realitatea. Elemente cari mă readuc la această conștiință a realității sînt multe într-un tablou. Este, mai întîi, cadrul în care este închis, urma pensulei, caracterul plan față de realitatea spațială pe care tabloul o înfățișează. În această pendulare, adaogă Lange, sufletul capătă o conștiință de libertatea menită să-l fericească.

Procesul simpatiei înfățișat de Karl Groos primește o expunere înrudită la Theodor Lipps.

Theodor Lipps deosebește și el între simpatia simplă și simpatia estetică. Simpatia estetică, aceea care trebuie să ne preocupe în primul rînd, este pentru Lipps proiecțiunea impulsului vital fundamental al individualității noastre. Vasăzică, atunci cînd mă găsesc în simpatie estetică eu fac ceva mai mult decît să atribui un sentiment, un conținut sufletesc particular, obiectului estetic. Aceasta se întîmplă în simpatia simplă.

Ce atribui obiectului în cazul simpatiei estetice? Cuvîntul pe care-l spune în această privință Lipps constituie toată originalitatea sa: ceea ce îi atribui este însuși impulsul fundamental al vitalității mele: îi dau viață, îl fac viu. Lipps, care, spre deosebire de Groos, este preocupat de norma estetică, spune: ceea ce este estetic valoros este vitalul. Urîtul, dimpotrivă, este lipsa de vitalitate. Dar atunci ce se întîmplă? Se întîmplă că valoarea estetică este identică cu valoarea morală. Frumos și bun sînt după Lipps unul și același lucru.

În sfîrșit, pentru Volkelt, procesul simpatiei devine obiectul unei analize făcute cu o minuțioasă străduanie. Și Volkelt — ca și Groos, ca și Lipps — deosebește între o simpatie simplă și una estetică.

https://biblioteca-digitala.ro

Simpatia simplă se numește la Volkelt simpatia propriu-zisă *(eigentliche Einfühlung)*, iar simpatia estetică capătă la el numele de simpatie simbolică *(symbolische Einfühlung)*.

În simpatia simplă reprezentarea este identică cu sentimentul. Cînd contemplu grupul care înfățișează pe Niobe protejîndu-și copiii de mînia zeilor care-i urmăresc, îl contemplu neestetic, percepțiunea acestui grup este același lucru cu sentimentul, tristețea, iubirea maternă sau panica pe care grupul o înfățișează. Prin urmare, este identitate perfectă între reprezentarea mea și sentimentul pe care această reprezentare îl exprimă. Reprezentarea nu este un lucru, și sentimentul alt lucru, pe cari apoi printr-un act deosebit al spiritului ar trebui să le întrunesc, ci sînt din capul locului unul și același lucru.

Simpatia estetică însă este o simpatie care se desfășoară deosebit și pe care Volkelt o numește simpatie improprie *(uneigentliche Einfühlung)* — din ce motive, vom vedea îndată. Este simpatie improprie atunci cînd spunem că muntele este expresiunea unei forțe suverane sau cînd spunem că palatul ar fi expresiunea spiritului festiv. În toate aceste cazuri, simpatia estetică sau simbolică este aceea care-mi permite să înțeleg un lucru ca expresiunea sau ca simbolul unui sentiment oarecare. Sînt deosebiri între aceste trei feluri de a înțelege simpatia estetică.

Pe ce cale ajungem la această simpatie simbolică? Răspunsul lui Volkelt este destul de complicat. Prin trei căi, răspunde el. Prima cale o numește „prin mediațiunea senzațiilor organice"; a doua, „prin asociație"; iar a treia, „direct, fără mediațiune".

Pentru acestea găsește el următoarele formule:

(SW+BV)+(LE+St)
(SW+BV)+(EW+St)
(SW+BV)+St

în care SW este *Sinnliche Wahrnehmung* = percepțiunea senzorială; BV este *Bedeutungsvorstellung* = reprezentarea înțelesului (căci pot să văd lucruri pe cari să nu le înțeleg; unui sălbatec din Africa dacă i s-ar arăta

https://biblioteca-digitala.ro

un barometru n-ar avea reprezentarea înțelesului acestui obiect). LE este *Leibliche Empfindung* = senzația organică, adică acea difuzare a impresiei de care au vorbit Vischer și Groos; St este *Stimmung* = dispoziție [1].

Cu referire la terminologia română, formulele lui Volkelt ar căpăta următoarea transcripție:

(P+Î)+(SO+D) — prin mediațiunea senzațiilor organice
(P+Î)+(A+D) — prin asociație
(P+Î)+D — direct, fără mediațiune.

În primul caz, avem o reprezentare [2] care se întovărășește cu reprezentarea înțelesului ei; această reprezentare se difuzează și trezește o sumă de senzații organice al căror reflex psihic este starea sentimentală pe care am însemnat-o cu D (dispoziție, traducerea lui *Stimmung*).

În al doilea caz, primul termen rămîne constant; iar dispoziția este trezită pe cale asociativă (A).

Primul factor rămîne constant și în al treilea caz, iar dispoziția se leagă în chip mediat de el — ca în împrejurarea cînd prezentarea verdelui se întovărășește de o stare de dispoziție senină, calmă.

Secretul acestei din urmă relații Volkelt nu ni-l explică, și noi credem că nici nu s-ar putea explica decît în acea stare înaintată a psihofiziologiei care ne-ar permite să cunoaștem modificarea organică pe care impresiunea cea mai delicată ar trezi-o și care ne-ar permite, de altă parte, să stabilim un tablou de relații între valorile fiziologice și valorile psihice corespunzătoare.

---

[1] Simbolul EW, rămas neexplicat de Vianu, înseamnă „*Erfahrungswissen*" (=cunoaștere din experiență). Cf. J. Volkelt, *System der Aesthetik*, München, 1905, Erster Band, p. 264 (n. ed.).

[2] De fapt, percepere (v. și mai sus) (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

CONTEMPLAȚIA ESTETICĂ

Ne vom ocupa astăzi cu reprezentanții teoriei contemplației estetice. Această teorie se găsește în contrast cu teoria simpatiei estetice. Primul lucru pe care trebuie să-l avem în vedere este să scoatem în relief punctele din teoria simpatiei estetice cari au „pendant"-ul lor în teoria contemplației.

Obiectul la care se referă simpatia estetică are două feluri de a exista : un fel indiferent, fără o semnificare estetică anume, și un fel înzestrat cu această semnificare. Atunci cînd mă comport simpatetic în fața unei stînci predominante, înainte de a o însufleți, înainte de a-i acorda un adjectiv, o calitate morală și de a revărsa dinamismul personalității mele în ea, stînca este un obiect indiferent.

Prima etapă a actului simpatetic în devenire este o etapă de sens pur psihologic : percepțiunea obiectului. Pe măsură însă ce procesul simpatiei estetice se dezvoltă, în aceeași măsură obiectul se înzestrează cu o calitate pe care la început nu o avea. Definițiunea cea mai simplă pe care am putea să o dăm simpatiei estetice este că simpatia este un proces, e ceva a cărui semnificare nu se desăvîrșește din primul moment, ci trebuie să treacă un anumit timp pînă cînd obiectul, care la început nu ocupa decît atențiunea mea psihologică, să devină în cele din urmă și un lucru însufleți.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu acest înțeles, spune Lipps, simpatia estetică înseamnă realizarea în sufletul meu a unei dimensiuni de adîncime ; simpatia estetică este un sentiment al adîncimii *(ein Gefühl der Tiefe)*.

În baza simpatiei estetice pătrundem în adîncimea unui lucru, întrecem percepțiunea suprafeței sale. Ca o dovadă mai mult că în cazul simpatiei estetice avem de-a face cu două situațiuni succesive se poate aduce și ceea ce spune Volkelt atunci cînd amintește că sentimentul de simpatie estetică este un sentiment impropriu *(ein uneigentliches Gefühl)*; impropriu față de ceva care este propriu, și anume față de percepțiunea indiferentă a lucrului.

Contemplația, de care ne vom ocupa în special acum, se opune simpatiei din acest punct de vedere, căci, pe cînd simpatia este un proces, ceva care se dezvoltă în timp, contemplațiunea este fructul matur al unei singure clipe. Pe cîtă vreme simpatia estetică joacă pe o anumită dualitate a trăirii noastre, contemplația estetică are în vedere exsitența unitară a obiectului. Pe cîtă vreme, în sfîrșit, simpatia estetică are la baza ei o difuzare a senzației, în așa fel încît obiectul perceput își asociază suma senzațiilor psihofizice, contemplația estetică este rezultatul unei percepțiuni izolate.

Ceea ce în această comparație nu apare poate destul de clar, destul de limpede, sper că se va lumina îndată ce voi cita un exemplu. Închipuiți-vă că v-ați afla la țară și că ați privi pe un țăran la coasă. În fața acestei priveliști, în sufletul dumneavoastră se pot întîmpla mai multe lucruri : mai întîi, considerînd omul care cosește, vă puteți gîndi la plăcerea care poate fi legată de acest exercițiu, vă puteți apoi gîndi la rodnicia muncii cîmpului. Ciclul asociațiilor se poate lărgi încă mai mult, astfel încît această priveliște să devină punctul de plecare pentru recapitularea tuturor cunoștințelor pe cari le aveți în legătură cu viața la țară. Plecînd de la faptul perceptional pur, sfera asociațiilor se poate extinde indefinit. Închipuiți-vă acum că reușiți să puneți un zăgaz acestui curs impetuos al ideilor, că reușiți să considerați muncitorul despre care ne ocupăm în el însuși, că percepțiunea dumneavoastră se mărginește la ceea ce ochiul

https://biblioteca-digitala.ro

vede și că eliminați ceea ce memoria poate să adaoge și, făcînd astfel, sufletul dumneavoastră este cucerit de ceea ce este caracteristic, particular — parcă pentru întîia oară ați vedea atitudinea muncitorului pe care-l priviți; în acest caz aveți de-a face cu contemplația estetică.

Această contemplație estetică, dacă nu exprimă idealul estetic integral, lămurește însă o bună parte din farmecul pe care-l resimțim în fața artei. De cîte ori privind un peisaj sau un cap de expresie nu ne-am spus: „Acest lucru l-am văzut și mai înainte, însă niciodată nu mi-am dat seama așa cum îmi dau în acest moment de valoarea lui caracteristică!" Sau: atunci cînd cetind magistrala analiză psihologică a unui romancier sau dramaturg reușim să vedem mai clar în sufletul nostru sau al semenilor noștri, prin urmare atunci cînd percepțiunea noastră devine mai clară, mai fragedă, mai feciorelnică, atunci în sufletul nostru s-a produs fenomenul contemplației estetice.

Cred că la lumina acestor exemple opoziția dintre simpatia și contemplația estetică devine clară. Pe cîtă vreme cu ocazia simpatiei estetice mă aflu în fața unui proces, a unei adînciri a realității și în fața unei deborări a întregii mele personalități, contemplația estetică năzuiește să izoleze fenomenul din ansamblul în care el există în cuprinsul sufletului meu, pentru a-l considera în sine.

Un caracter comun rămîne totuși între simpatia estetică și contemplația estetică — căci dacă nici un caracter comun nu ar mai fi nu am mai fi îndreptățiți să vorbim despre aceste două stări ale sufletului omenesc ca despre niște stări „estetice". În adevăr, ceea ce este comun în ambele aceste stări este *uitarea de sine*. În simpatia estetică uit de mine întrucît mă confund cu obiectul, în contemplația estetică uit de mine lăsîndu-mă dominat de înfățișarea lui obiectivă.

Să urmărim acum teoria contemplației estetice la cîțiva din reprezentanții ei cei mai importanți.

Unul dintre aceștia este chiar Bergson, care își dezvoltă ideile sale estetice în lucrarea *Le rire*, 1900. Bergson ne arată că de obicei noi nu cunoaștem lucrurile

https://biblioteca-digitala.ro

decît în raport cu necesitățile noastre. Cunoaștem din lucruri ceea ce ne interesează sau ceea ce este util pentru conservarea vieții noastre. Din cînd în cînd, spune Bergson, în natură se întîmplă excepțiuni, se nasc unele suflete cari se depărtează de nevoile vieții practice și aceste suflete iau cunoștință de lumea obiectelor altfel decît în felul în care iau cunoștință ceilalți oameni. În acest caz sufletul omenesc cunoaște lumea într-o bogăție caracteristică de amănunte, pe care nu o poate explica felul util al cunoașterii obicinuite și care, de bună seamă, trebuie să fie rezultatul unei atitudini specifice a atenției.

După cum vedem, teoria estetică a lui Bergson, deși dezvoltată organic în cadrul mai larg al filozofiei sale, are multă înrudire cu ceea ce cunoaștem despre noțiunea contemplației estetice la Schopenhauer. Și pentru Schopenhauer cunoașterea estetică era o cunoaștere liberată de frînele voinței practice. Pe cîtă vreme însă după părerea lui Schopenhauer această liberare a conștiinței noastre ne duce la perceperea ideii platoniciene, la perceperea prototipurilor cari domină lumea fenomenelor, la Bergson contemplația ne duce numai la cunoașterea obiectului în toată intimitatea și frăgezimea amănuntelor lui particulare. Bazele teoriei rămîn aceleași, însă Schopenhauer dă o semnificare metafizică fenomenului, pe cînd Bergson ocolește această semnificare metafizică și se restrînge în cadrul unei semnificații pur psihologice.

Un alt reprezentant al contemplației este Konrad Fiedler, care a lăsat mai multe scrieri, printre cari cea mai importantă este *Origina activității artistice (Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit),* 1887.

Fiedler era reprezentantul teoretic al unui cerc de prieteni cari activa pe terenul creațiunii și al teoriilor de artă la München, în ultimul deceniu al veacului trecut. Din acest cerc mai făceau parte : pictorul H. von Marées, sculptorul Ad. Hildebrand și Hans Cornelius, actualmente profesor de filozofie la Frankfurt pe Main.

Teoria lui Fiedler este destul de complicată. Principalele ei puncte de vedere ar putea însă fi formulate în chipul următor : Fiedler este un kantian. El știe că

https://biblioteca-digitala.ro

lumea pe care o cunosc este lumea reprezentărilor mele și protestează — la începutul cărții sale — împotriva părerii acreditate cum că această lume a reprezentărilor mele ar copia o lume a realității în sine. Protestează, de asemeni, împotriva vederii, iarăși acreditate, că adevărul, veracitatea reprezentărilor mele aș controla-o prin comparația lor cu un model pe care l-aș avea înainte, pentru că cu bună dreptate observă el că nu există o realitate în sine, independentă de conștiința mea, ci tot ce există există numai în cuprinsul acestei conștiințe. Dacă este așa, ce sens poate să aibă teoria imitațiunii, care a dominat o bună parte a istoriei esteticei? Desigur, nici unul. Arta nu poate să fie o reeditare a realității, întrucît nu există o realitate în sine. O justă punere a problemei trebuie să cerceteze cari sînt însușirile lumii mele de reprezentări și care este raportul[1] dintre ea și reprezentarea artistică. În această din urmă privință, observă Konrad Fiedler că reprezentările trăiesc în conștiința mea o viață foarte relativă, că toate reprezentările au tendința de a străbate în lumina conștiinței, dar că această tendință este slabă, în așa fel încît ele trec prin cercul relativ luminos al conștiinței și apoi dispar fără de urmă. Încercările omenești de a pune ordine și de a parveni la o claritate stabilă în lumea reprezentărilor este întovărășită de un succes foarte mic. În măsura în care, cu ajutorul noțiunilor, reușesc să pun ordine în viața multiplă a reprezentărilor, reprezentările pierd orice urmă de amintire sensibilă — și astfel stabilizarea vieții noastre sufletești nu se face decît cu sacrificiul caracterului ei intuitiv.

Întrebarea următoare [pe] care și-o pune Fiedler este aceea de a ști dacă nu cumva există un mijloc de a stabiliza viața conștiinței fără prejudiciul clarității ei intuitive, ba chiar cu o creștere a acestei intuitivități. Și răspunsul său este afirmativ. Activitatea artistică este aceea căreia îi reușește acest lucru. Grație ei, reprezentările mediocru clare pe cari le avem despre lucruri sînt promovate la un nivel de mare claritate și, în același timp,

[1] În textul de bază : suportul (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

capătă ceva din organizarea puternică și din stabilitatea unei noțiuni.

Idei înrudite cu ale lui Fiedler întîlnim la amicul și discipolul acestuia, sculptorul Ad. Hildebrand *(Das Problem der Form*[1] 1893. Reprezentarea artistică spune Hildebrand, se poate asemăna cu imaginea pe care o primim de la un lucru îndepărtat. Reprezentarea artistică este o imagine distantă *(ein Fernbild).* Reprezentarea artistică, chiar cînd o consideri de aproape, are caracterele cu cari ni se înfățișează nouă o imagine de la distanță.

Ce se întîmplă cînd considerăm un obiect de la o mare apropiere? Ochiul se dedă la o mulțime de mișcări de acomodațiune ca să-l poată cuprinde în toate părțile lui. Și atunci, imaginea care se formează este un produs penibil al unei acomodațiuni treptate. Din contra, imaginea artistică niciodată nu ne silește la această penibilă acomodare succesivă a ochiului. Imaginea artistică ni se oferă dintr-o dată în totalitate, în același fel în care dintr-o dată luăm conștință de un obiect ce s-ar afla la depărtare. Grija artistului este să găsească mijlocul prin care amănuntele reprezentării sale ar fi astfel coordonate încît ele să închipuie o unitate susceptibilă de a fi percepută cu ajutorul unui act de intuiție totală.

În sfîrșit, un alt reprezentant al teoriei contemplației este Benedetto Croce, în scrierea bine cunoscută *Estetica come scienza dell'espresione e linguistica generale.* Pentru Croce, activitatea estetică este o activitate teoretică, însă nu intelectuală, a spiritului. Spiritul cunoaște în artă altfel decît cunoaște în știință. Căci, pe cînd în știință cunoștința este conceptuală, în artă cunoștința este intuitivă.

Ce este această intuiție? Este același lucru, credem, cu ceea ce înțelege Bergson cînd vorbește de cunoașterea mai vie, mai virginală a realității prin artă.

Noutatea pe care Croce o introduce este că pentru el cunoașterea intuitivă și expresiunea sînt unul și ace-

[1] Titlul complet: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

lași lucru. Cunoașteți vorba care circulă atunci cînd cineva nu reușește să-și manifeste gîndirea sa: „N-am cuvinte să mă exprim!" De fapt, cel care spune astfel se înșală crezînd că cuvintele îi lipsesc. Ceea ce îi lipsește este gîndirea clară. Nu există gîndire sigură și clară care să nu găsească în același timp și o expresiune.

Se vorbește uneori de obscuritatea unor filozofi, și atît de ușor se lasă oamenii intimidați, încît această obscuritate trece drept semnul unei adîncimi neobișnuite a minții. În realitate, obscuritatea nu este în mod necesar semnul adîncimii, pentru că există și gînduri banale pentru cari unii oameni nu găsesc decît expresii confuze. Dar adevărul complet este că „obscuritatea" poate fructifica sufletul nostru, indicîndu-i o direcție, stîrnind în el anumite asociații; dar de la acest punct munca de organizare a expresiei — care se confundă cu munca de înălțare a gîndirii la claritate — rămîne în sarcina noastră sau a conducătorilor noștri intelectuali.

Dacă lucrurile acestea sînt adevărate pentru gîndirea abstractă, ele sînt adevărate și pentru gîndirea artistică. Croce are deci dreptate să afirme că nu există imagini cari s-ar forma în mintea artistului și pe cari artistul n-ar parveni să le reliefeze într-un anumit material sensibil. (Cînd Croce vorbește de expresiune, el nu se gîndește numai la expresiunea verbală, ci la toate mijloacele cu cari sufletul poate să exteriorizeze imaginile care s-au format în el.)

Falsă este ideea care pretinde că artistul mai întîi ar concepe ceva și numai în urmă s-ar petrece realizarea sensibilă a concepției sale. Ce-ar fi această concepție care ar apare în spiritul său[1] independent de culoarea pe care pictorul mai tîrziu va căuta să o aștearnă pe pînză? Ceea ce constituie un act subsecvent este numai depunerea pastei pe pînză, iar nu și reprezentarea culorii. Concepția artistică este chiar viziunea interioară, intuiția particulară a realului — un act de cu-

[1] În txtul de bază: meu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

noștință atît de clar încît nimic nu-l desparte de comunicarea lui expresivă prin mijloace sensibile. Despre artiștii cari nu reușesc să-și exprime viziunea lor se poate repeta lucrul care s-a spus despre filozofii obscuri : gîndirea lor artistică nu este destul de limpede. Ei pot să ne arate drumul unei noi și importante viziuni a realității — adăogăm noi — dar artiști desăvîrșiți de bună seamă că nu sînt.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEMA OBIECTULUI ÎN ESTETICA NOUĂ. ESTETICA ȘI ȘTIINȚA ARTEI

Dezvoltarea cursului de dinainte de vacanță ne-a adus cu expunerea tocmai către anul 1906. În prelegerile cari mai rămîn pînă la încheierea anului ne vom ocupa deci de mișcarea ideilor de estetică în ultimul sfert de veac, de cea mai nouă mișcare de estetică. Intrăm astfel în domeniul actualităților.

Vă amintesc că punctul la care istoria doctrinelor de estetică ajunsese în expunerea noastră de dinainte de vacanță era acela marcat de poziția psihologică în estetică. Înainte de anul 1906 se desăvîrșesc aproape toate lucrările de seamă ale esteticei psihologice. Așa, de pildă, în 1902 apare cartea, dătătoare de măsură pentru succesul școlii psihologice, cartea lui Groos *Der aesthetische Genuss*. În 1903 apare primul volum din marea estetică a lui Theodor Lipps, urmată curînd de celelalte două volume. *Estetica* lui Lipps e, desigur, monumentul curentului simpa[te]tic. În 1905 apare primul volumul din sistemul de estetică a lui Volkelt, urmat curînd de celelalte două. În 1906, adică în anul din care expunerea noastră începe, se produc două evenimente importante, și anume apare pentru întîia oară o revistă afectată special problemelor de estetică. Revista se numește : *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstweissenschaft*, adică *Revista pentru estetică și știința generală a artei*. Directorul revistei e profesorul Max Dessoir de la Universitatea din Berlin, care în același an publică lucrarea sa *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce trebuie să vă izbească în aceste două titluri este că termenul de *estetică* se întovărășește cu termenul, neîntrebuințat pînă atunci, de *știință generală a artei*. Atunci, firește, întrebarea care trebuie să se pună este: nu cumva estetica veche s-a dovedit insuficientă pentru lămurirea tuturor problemelor pe care arta le pune, de vreme ce s-a simțit nevoia de a întovărăși termenul de *estetică* cu acela de *știință generală a artei*?

Într-adevăr, noua orientare în estetică privește mai întîi și-ntîi obiectul acestei științe. Problema obiectului esteticei e problema dezbătută cu multă aplicație în acest sfert de veac, iar pe de altă parte problema metodei în estetică alcătuiește iarăși una din peocupările de seamă ale noilor esteticieni.

Așadar, considerațiunile noastre în prelegerile care ne rămîn vor privi, pe de o parte, problema obiectului în estetica contemporană și, pe de altă parte, problema metodei în estetica contemporană. Pentru a înțelege însă în ce constă reforma esteticei noi cît privește afirmațiunea cu privire la obiectul esteticei, trebuie să precizăm care era obiectul esteticei pentru idealiști și formaliști, pe de o parte, și apoi pentru curentul psihologic, așa cum îl reprezintă în special teoria simpatetiștilor. Obiectul esteticei atît pentru idealiști, cît și pentru formaliști era frumosul în natură și artă. Și Hegel, și Schelling, și Vischer — tabăra idealistă — și Herbart, și Zimmermann — din tabăra formalistă — și Groos, și Lipps, și Volket, toți socotesc că estetica trebuie să se ocupe deopotrivă de frumosul natural și de frumosul artei.

Această afirmație de obiect presupune două afirmări pe care trebuie să le punem în lumină. Mai întîi, aceea că există o unitate profundă între frumosul natural și frumosul artei. Această unitate a fost concepută în două moduri deosebite. S-a spus astfel că frumosul artistic nu e altceva decît o reproducere a frumosului natural. Vă aduceți aminte că această afirmație am întîlnit-o la Batteaux, celebrul estetician al secolului al XVIII-lea, care pretinde că artistul nu-și propune alt scop decît să reproducă aspectele frumoase ale naturii.

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori însă se arată că artistul nu face altceva decît să purifice frumusețea naturală, eliminînd elementele care o pot conrupe și amesteca. Frumusețea nu e altceva pentru idealiști decît sinteza infinitului cu finitul, a ideii cu materia sensibilă. Această sinteză e mai înainte de artă prezentă în natură, numai că în natură e obscură. Arta nu trebuie să facă altceva decît să o extragă de acolo și să o purifice.

Astfel, pentru estetica idealistă există o unitate profundă între frumosul natural și frumosul artistic. Ele sînt de aceeași natură și deosebirea dintre ele e numai graduală. Tot astfel, formalismul socotește că raporturile formale care alcătuiesc frumusețea sînt aceleași în natură și artă.

Afară de această propoziție cu privire la unitatea profundă a frumosului natural și a frumosului artistic, estetica veche, care își propunea ca obiect frumosul în natură și artă, mai afirmă și o altă propoziție, și anume aceea că atît una cît și alta, și frumusețea naturală, și frumusețea artistică, sînt în întregime estetice, că estetica poate epuiza explicația lor.

Iată două propoziții care trebuiesc bine reținute dacă dorim să înțelegem în ce constă obiectul estetic pentru școlile esteticei mai noi. Aceste afirmații dau tonul și integrează atmosfera în care se dezvoltă punctele de vedere ale idealismului și ale formalismului. De aceea, aceste teorii schițează un tablou al evoluției frumosului începînd cu lumea organică, pentru a culmina în arta omului. Dar aceste afirmații le găsim și în cuprinsul teoriei psihologice. Astfel, atît Lipps cît și Volkelt și Groos își aleg pentru ilustrarea teoriilor lor cu oarecare indiferență exemple din lumea naturală sau din lumea artei. Cînd e vorba de explicat simpatia estetică, acești autori citează cu aceeași plăcere un munte care solicită de la noi avînturi imitative sau o capodoperă picturală sau sculpturală care ne solicită de asemenea la aceeași acțiune simpatetică. O deosebire totuși se produce dacă trecem de la idealiști și [1] formaliști la noii cercetători ai

[1] În textul de bază : la (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

curentului psihologic în estetică. Pe cîtă vreme vechile școli considerau problema estetică mai cu seamă în obiectul estetic, psihologiștii își circumscriu obiectul mai cu seamă în sfera reacțiunilor noastre subiective. Psihologiștii sînt teoreticienii emoției estetice. Se poate spune astfel că formaliștii și idealiștii sînt mai degrabă obiectiviști, pe cîtă vreme ceilalți sînt mai degrabă subiectiviști.

Cele două afirmații de bază pe care le-am regăsit deopotrivă în estetica veche și în estetica mai nouă de caracter psihologic au primit o critică aspră în cuprinsul mișcării estetice mai noi, pentru a cărei examinare ne pregătim acum.

Într-adevăr, s-a pus la îndoială faptul, primit altădată cu atîta siguranță, că ar exista o profundă unitate între frumosul natural și frumosul artistic. Pe de altă parte, s-a pus de asemenea la îndoială faptul că frumosul natural și frumosul artistic ar fi totdeauna și deopotrivă numai de caracter estetic. În această direcție merite deosebite și-a cîștigat un cercetător francez, Charles Lalo, în lucrarea sa *Introduction à l'esthétique*, apărută în 1912. Lalo arată, în capitole elocvente și foarte clare, că ceea ce numim noi de obicei frumosul natural nu e nicidecum un frumos estetic. Există, fără îndoială, un frumos al naturii, dar nu estetic. Mai degrabă există aspecte anestetice și pseudoestetice ale naturii. Pentru sentimentul modernilor, întreaga natură e frumoasă, cînd cîmpia se naște la o viață nouă, cînd soarele o inundă și aerul tare o înviorează. Însuși hipopotamul grotesc, pe care-l vedem împăiat în muzeele noastre de istorie naturală și îl privim cu curiozitate și oarecare dezgust în grădinile noastre zoologice, e frumos dacă îl privim în cadrul lui natural, în care-și duce viața sa liberă. Întreaga natură e astfel frumoasă. Dacă întreaga natură e frumoasă, atunci însemnează că ea nu e frumoasă esteticește, căci frumusețea estetică e o valoare care există în corelație cu contrariul ei, cu urîtul. Ceea ce e indiferent și nepolarizat, cum e așa-zisa frumusețe generală a naturii, e anestetic. Și, de fapt, analiza psihologică ne dovedește că în ceea ce numim frumusețea naturală se amestecă fel de fel de factori extraestetici.

https://biblioteca-digitala.ro

Natura poate, de pildă, să ne apară frumoasă pentru că dă o replică și o compensație vieții noastre închise în birou sau pentru că provoacă în sufletul nostru o mișcare de fervoare religioasă, care ne face să cunoaștem, în atîtea aspecte ale naturii, personalitatea divină care prin ele își manifestă splendoarea și puterea sa. Așadar, simple sentimente organice sau necesități sociale sau gînduri metafizice sau religioase se pot amesteca pentru a da ceea ce numim noi frumusețea naturală. De asemenea, numim uneori frumos animalul care reprezintă tipul speciei sale. Vorbim, de pildă, de un cal frumos atunci cînd în el se întrupează însușirile specifice ale speciei cavaline. Dar o asemenea frumusețe nu e estetică, ci e pseudoestetică, spune Charles Lalo, pentru că există o deosebire mare între această frumusețe și frumusețea artei. În artă, chiar ceea ce e urît în natură poate deveni frumos. Ceea ce asigură caracterul de frumos al produselor artei este faptul că în apariția lor se manifestă personalitatea unui artist, stilul său, viziunea sa despre lume. De aceea are dreptate Charles Lalo să califice această de a doua categorie, a frumuseții naturale, drept o frumusețe pseudoartistică.

Așadar, estetica mai nouă face deosebire între frumusețea naturală și frumusețea artei. Totuși există o frumusețe a naturei de caracter estetic, și anume aceea pe care-o descoperă omul în natură atunci cînd privirile sale sînt educate prin artă. Fără îndoială că dacă romantismul în Englitera, în Germania, în Franța a descoperit frumusețea naturii, lucrul a devenit posibil pentru că cu un veac și ceva mai înainte pictura olandeză și flamandă educase privirile europene pentru a distinge ceea ce în natură e frumos.

Așadar, dacă există o frumusețe estetică în natură, ea există numai în măsura în care e relevată de niște priviri care au trecut mai întîi prin școala artei. Din acest punct de vedere, nu numai că nu e adevărat că arta imită natura frumoasă, dar s-ar putea spune mai degrabă, printr-o întorsătură paradoxală, că natura frumoasă imită arta. Cu toate acestea, sîntem însă departe de afirmația principală a esteticei mai vechi despre unitatea între frumusețea naturală și frumusețea artei. Între

https://biblioteca-digitala.ro

frumusețea naturală și frumusețea artei există mai degrabă o prăpastie. Frumusețea naturală e adeseori de caracter religios, social și așa mai departe.

Ce devine însă cealaltă propoziție a esteticei mai vechi și a esteticei psihologice, și anume afirmația despre caracterul în întregime estetic al frumosului natural și al frumosului artistic ? Tot conținutul artei se rezolvă oare în estetic ? Lucrul a fost pus în îndoială de estetica cea mai nouă. Fără îndoială că o dramă de Ibsen sau un roman de Zola, că o catedrală gotică, că o madonă a lui Rafael și un monument ridicat în cinstea vreunui bărbat de stat sînt produse ale spiritului omenesc care satisfac nu numai interesul estetic al omului. Căci, fără îndoială, dacă o dramă de Ibsen e esteticește frumoasă și ne încîntă ca atare, ea știe să acapareze pentru ea și alte interese. Ea poate să pună probleme conștiinței noastre, să cheme la hotărîri supreme ființa morală din noi. De asemenea, un roman de Zola poate să provoace interese sociale, după cum o catedrală gotică poate să amestece interesul estetic cu sentimentul religios sau frumoasa reprezentare într-un tablou al unui maestru din timpul Renașterii poate, fără îndoială, să satisfacă trebuințele noastre estetice, făcînd să vibreze, alături, undeva, și oarecare reminiscențe de caracter erotic, după cum monumentul unui erou național poate trezi în noi emoțiuni estetice, dar și emoțiuni sociale. Iată cum lucrurile privite de aproape ne dovedesc că conținutul operei de artă e cu mult mai bogat decît conținutul estetic propriu-zis. Conținutul estetic e învăluit și, în același timp, pătruns de interese diverse ale sufletului. Aceste interese diverse pot deveni uneori atît de tari, încît să respingă într-un plan de importanță cu totul secundară interesul propriu-zis estetic. Atunci cînd, de pildă, un suflet nepregătit se găsește în fața unui tablou din care reține [1] numai elementele frivole, eliminînd pe cele profunde și liniștitoare ale contemplației estetice. Fără îndoială că aceste elemente pot să capete uneori o precumpănire, fie din pricina felului neadecvat în care ne comportăm în fața operei de artă, fie din felul de proce-

[1] În textul de bază : nu reține (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

dare al artistului care apasă prea mult asupra acestor elemente extraestetice. Întrebarea este acum dacă în atitudinea justă în fața artei elementele acestea extraestetice joacă un rol sau nu. La această întrebare cercetătorii esteticei mai noi răspund : da. Toate aceste elemente extraestetice poartă expresia estetică, ne-o apropie mai mult de suflet și, în același timp, o însuflețesc, o colorează, îi dau viață.

Dacă am controla atitudinea noastră în fața artei în așa fel încît să eliminăm din ea orice impresie extraestetică, ceea ce ar rămîne după această operație de eliminare ar fi o simplă fantomă. Din o adevărată satisfacție artistică ar rămîne o trăire atît de palidă și de săracă, încît, dacă s-ar generaliza, cu siguranță că arta ar pierde pe cei mai mulți din prietenii ei. Ceea ce menține etern contactul nostru cu arta sînt tocmai aceste impresii care leagă cu multe și felurite fire sufletul nostru de opera de artă.

Dacă însă estetica nu epuizează studiul artei, dacă cuprinsul artei nu se rezolvă în estetică, atunci cred că era necesar ca alături de estetică să se creeze o știință nouă, care să studieze tocmai aceste felurite straturi de interese în care sîmburele estetic e înfășurat. O știință care să studieze funcțiunile spirituale, sociale, morale, filozofice ale artei ; care să studieze locul artistului în societatea omenească, influența vieții istorice asupra dezvoltării artei ș.a.m.d. Această știință se constituie, de altfel, sub numele de știința generală a artei, al cărei titlu îl găsim deopotrivă în 1906 pe coperta cărții lui Dessoir și pe coperta revistei pe care începe să o scoată atunci. Curentul fusese pregătit, firește, mai dinainte, de alți esteticieni. El [1] a fost pregătit de Konrad Fiedler, de către Hugo Spitzer și e continuat cu multă sîrguință de Emil Utitz, care publică în 1914 opera sa în două volume *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [2].

Iată ce contribuții noi aduc curentele ultime ale esteticei în ceea ce privește problema obiectului.

---

[1] În textul de bază : Ea (n. ed.).
[2] Volumul I, 1914 ; volumul al doilea, 1920 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEMA METODEI ÎN CURENTELE ESTETICEI MAI NOI

În lecțiunea trecută am arătat procesul de idei care a dus la separarea esteticei de așa-numita „știință generală a artei". Această deosebire între estetică și știința generală a artei s-a întemeiat pe faptul că realitatea artei nu e în întregime estetică, că în artă interesul specific estetic se combină cu interese de cele mai variate : religioase, sociale, etnice, erotice ș.a.m.d. Așadar, estetica în curentele noi, pe care le urmărim acum, nu mai își propune scopul ambițios de a lămuri prin mijloacele sale întreaga realitate a artei, concedînd că sînt domenii care întrec competența sa. În schimb, ea dorește să studieze esteticul în sine, într-un fel în care nu a fost niciodată izbutit de celelalte metode cari s-au succedat în istoria mai nouă a doctrinelor de estetică.

Într-adevăr, mai toate metodele nu concep un estetic autonom, ci totdeauna un estetic care e fie consecvent, fie anticipant unor factori. Această dificultate, observată în firea adîncă a feluritelor metode, va apare mai limpede atunci cînd vom lua pe fiecare din aceste metode pentru a le cerceta.

Așadar, care sînt metodele tipice de căpetenie care apar la sfîrșitul veacului trecut și la începutul secolului nostru ?

Una din importantele metode care și-au dat măsura în acest domeniu este aceea pe care o vom numi genetico-sociologică. După această metodă, esteticul, așa cum e realizat în opera de artă, este produsul unei activități

https://biblioteca-digitala.ro

care se exercită mai [1] întîi în alt domeniu decît în cel estetic. Așa, de pildă, un autor cum este K. Bücher, cu renumita sa carte *Arbeit und Rhythmus (Muncă și ritm)*, socotește că oamenii muncind și începînd să-și organizeze munca, pentru a și-o ușura, au dat peste valori noi, peste ritm, elementul primar din care s-au dezvoltat apoi formele cele mai variate ale artei. Esteticul e, așadar, după această metodă genetico-sociologică, un rezultat al unor activități exercitate mai întîi în alte domenii decît în cele propriu-zise estetice. Același punct de vedere îl întîlnim în scrierile lui Darwin, care socotește că esteticul nu este decît un rezultat adăugat unei activități exercitate, la început, într-un domeniu deosebit de cel estetic, și anume în domeniul vieții sexuale. Specificul estetic apare mai întîi din interesele erotice ale sufletului, mai înainte de a se îmbogăți cu semnificația sa originală și autonomă.

Același punct de vedere îl întîlnim într-o operă ca aceea a lui Salomon Reinach (*Cultes, Mythse et Religions*), care socotește că activitatea estetică este un rezultat apărut prin exercitarea puterilor omenești într-un domeniu care la început nu avea nimic estetic în sine, și anume în domeniul religios. Oamenii, întrucît au exercitat formele cultice ale religiilor, au dat la un moment dat și peste unele manifestări cari i-au încîntat, și anume peste valori estetice.

Ceea ce leagă între ele toate aceste scrieri este considerația de temelie, pe care o propun cîteșitrele laolaltă, că esteticul este un produs adăugat unor activități exercitate la început pentru alte motive decît cele estetice. De aceea aveam dreptate să spun că esteticul e un rezultat consecvent unor manifestări extraestetice.

Firește că în această rubrică largă a metodei genetico-sociologice, adică a metodei care consideră artistul și esteticul ca un produs al unei munci în societate, trebuie să trecem și metoda în numele căreia scrie Taine *Philosophie de l'art*, căci în această carte, ca și în cele amintite mai sus, arta e pusă în legătură cu niște factori extraestetici cum sînt rasa, mediul geografic și social și

[1] În textul de bază : numai (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

momentul cultural. Arta e consecventă acestora. Astfel metoda lui Taine intră și ea în categoria largă a metodei genetico-sociologice.

Dar, în afară de metodele clădite pe acest punct de vedere, în istoria doctrinelor de estetică mai noi mai sînt și alte metode, și anume în primul rînd metoda genetico-psihologică, după care arta este înțeleasă ca produsul unei evoluții desfășurate în sufletul individual. Sub rubrica largă a acestei metode genetico-psihologice intră și metoda psihanalitică, firește, mai întîi însuși Freud, întemeietorul psihanalizei, dar și cîțiva școlari ai săi. Printre aceștia este Eckhart von Sydow, autorul unei lucrări despre arta primitivă în lumina psihanalizei. Însă psihanaliștii au simțit nevoia unei publicații speciale, consacrată aplicațiunilor psihanalizei în științele morale și cu preferință în estetică. Această publicație se numește *Imago*.

Nu aș vrea să trec la amintirea altor metode de seamă din mișcarea mai nouă fără a arăta mai întîi cîteva din dificultățile care sînt legate atît de punctul de vedere al metodei genetico-sociologice, cît și de punctul de vedere al metodei genetico-psihologice. Mai întîi, s-a dovedit prin cercetări recente, ca, de pildă, acelea întreprinse de H. Kühn *(Die Kunst der Primitiven)* și de francezul Luquet în opera sa *L'art et la religion des hommes fossiles*, că în arta primitivilor trebuiesc deosebite două stiluri : un stil pur senzorial, urmărind simpla transcriere a unor impresii, care e al societăților primitive celor mai vechi și al celor mai înapoiate de astăzi (societățile de vînători din paleolitic și de astăzi), și un stil imaginativ, îmbibat de tendințe magic-religioase, care este al artei societăților primitive ceva mai înaintate, cum sînt societățile de agricultori din neolitic și a primitivilor moderni care se ocupă cu agricultura. Așadar, arta primitivului mai vechi, din paleolitic, și a primitivului foarte înapoiat de azi nu lămurește nici un fel de tendințe extraestetice. Se pare că primul artist omenesc a fost un artist mișcat de motive pur estetice, deoarece el nu dorea decît simpla transcriere a impresiilor sale senzoriale, nu de motive religioase, cum cu atîta tărie susține Reinach pentru întreaga artă primitivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Esteticul este, prin urmare, în artă, mai vechi decît extraesteticul, și aceasta este și concluzia la care ajung mai mulți cercetători, precum Grosse, cu renumita sa carte despre *Începuturile artei (Die Anfaenge de Kunst)*, și Hirn, care, deopotrivă, sînt aduși să recunoască existența unui instinct estetic autonom și ireductibil. Iată cum, din acest punct de vedere, sîntem îndreptățiți să spunem că pînă la urmă a trebuit să se renunțe la înțelegerea esteticului din ceva extraestetic, pentru a se afirma caracterul independent și autonom al esteticului.

Greutăți de aceeași natură se pot cunoaște și în teoria specială a psihanalizei, căci, într-adevăr, psihanaliza reușește să explice într-o măsură mai mare sau mai mică cum se produce conținutul artei, dar nu și forma ei. Cum apare ritmul, armonia, melodia etc. e o întrebare la care psihanaliza trebuie să mărturisească a nu putea răspunde.

Dar metodele pe care estetica în mișcarea mai nouă le-a folosit sînt mai numeroase. O metodă care cîtva timp dădea speranțe mari cercetătorilor în estetică a fost aceea experimentală, pe care a inaugurat-o Fechner în 1876 prin lucrarea sa *Vorschule der Aesthetik*.

Metoda experimentală a atras pe mulți cercetători și printre aceștia și pe Külpe, care, în 1906, prezenta la un congres de psihologie un amplu referat asupra progresului metodei experimentale. Dar curînd după aceasta o mulțime de dificultăți și imposibilități esențiale ale metodei au apărut cercetărilor. Literatura timpurilor este foarte bogată în a arăta cîte greutăți esențiale sînt legate de încercarea de a lămuri firea esteticului prin întrebări adresate oamenilor cari pătrund în laboratoarele esteticianului experimental.

Iată cîteva din aceste greutăți. Mai întîi, metoda experimentală alcătuiește un cerc vițios, pentru că experimentatorii socotesc că întrebînd un număr mare de persoane care sînt obiectele care le plac și însumînd la sfîrșit aceste rezultate vor putea să obțină și o formulă generală asupra constituției obiectelor frumoase. Dar se întîmplă că dacă presupun că subiectul experimental poate să-mi dea un răspuns valabil trebuie să presupun în același timp că conceptul general al frumosului se gă-

https://biblioteca-digitala.ro

sea cu anticipație în sufletul persoanei întrebate, și astfel formula generală există într-un fel sau altul înaintea cazurilor particulare.

Dar, în afară de aceasta, practica experimentală în estetică scoate la iveală și alte defecte, pentru că nu e sigur că în judecata persoanei care declară un obiect frumos și altul urît nu intervin și factorii extraestetici. Într-adevăr, subiectele experiențelor sînt adeseori influențate în răspunsurile pe care le dau de moda timpului, de utilitatea obiectului și, în sfîrșit, de atîtea împrejurări pe care din neștiință și slab control de ei înșiși le atribuie frumuseții obiectului.

Dar, în afară de acestea, însăși intențiunea anchetei lucrează deformativ asupra răspunsurilor, pentru că persoana care se știe anchetată nu dă curs liber vederilor sale, ci le diformează în sensul pe care-l bănuiește a fi al anchetatorilor.

Deci, după cum vedeți, sînt atîtea dificultăți care se opun unor bune concluzii ale anchetelor estetice. Dar, în tot cazul, aceste experiențe pot lămuri numai constituția obiectului frumos, dar nu și natura procesului care se produce în noi cînd luăm contact cu frumosul. Așadar, experiența poartă, după cum se spune, asupra lui „ce" al experienței, dar nu și asupra lui „pentru ce". Iată încă o dificultate care se naște în calea metodei experimentale.

Dar, în afară de metoda experimentală și în afară de metodele celelalte : genetico-sociologică, genetico-psihologică și psihanalitică, trebuie să nu uităm o altă importantă metodă care se valorifică în mișcarea de estetică mai nouă, și anume metoda descriptiv-psihologică. Această metodă a fost practicată de teoria simpatiei estetice. Teoria simpatiei estetice nu este altceva decît o încercare de a descrie care este configurația procesului estetic, care sînt factorii cari intră în combinația sa și rezultatul la care, în cele din urmă, acest proces ajunge. Dar teoria simpatiei estetice a primit o critică severă din partea acelor cercetări [1] mai noi, survenite după 1906, și care au căutat să găsească o metodă mai adecvată.

[1] În textul de bază : cercetători (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Să vedem care sînt criticile cari s-au adus teoriei simpatiei estetice. S-a spus că prin teoria simpatiei estetice nu se definește nicidecum firea esteticului, căci teoria simpatiei estetice încearcă a defini esteticul prin efectul său.

Absurditatea acestei metode e evidentă, spune M. Geiger *(Zugänge zur Aesthetik,* 1928), care prin o foarte iscusită și spirituală comparație ne atrage atenția asupra dificultății simpatiei estetice de a pricepe firea esteticului. A căuta de a înțelege esteticul prin efectul său este deopotrivă de absurd cu a căuta a înțelege ce este fulgerul prin efectul său, spunînd, de pildă, că fulgerul este acel ceva care căzînd lîngă noi ne înspăimîntă.

Totuși, această tendință de a explica esteticul prin efectele sale a fost reprezentată în estetică încă din antichitate. Vă aduceți aminte de acea definiție a tragicului la Aristotel : tragicul este acel ceva care provoacă în sufletul nostru milă îmbinată cu durere și o dată cu acestea curățirea sufletului nostru de pasiuni. Ei bine, această tendință de a defini esteticul prin efectele sale se perpetuează de-a lungul veacurilor și o reîntîlnim la teoria simpatiei estetice.

O astfel de metodă, declară Geiger, e intolerabilă și trebuie să fie înlocuită cu o metodă adecvată, care să considere esteticul ca o realitate autonomă. Dacă considerăm apoi cîteva din consecințele de ordin practic ale teoriei simpatiei estetice, vedem că ea încurajează o atitudine falsă în fața artei. Geiger face o distincție interesantă între atitudinea de concentrare internă și atitudinea de concentrare externă pe care le putem avea în fața unui obiect de artă.

Există un scriitor francez care s-a bucurat în anii din urmă de o mare vîlvă. E scriitorul francez Marcel Proust, care, printre eseurile lui, are unul despre plăcerea pe care ne-o produce „muzica proastă" *(la mauvaise musique).* O flașnetă pe care o auzim din stradă poate să arunce, în anumite momente, sufletul nostru în anxietate și melancolie. În astfel de momente pot[1] declara bucata frumoasă, dar în momentul următor, controlîndu-mă,

[1] În textul de bază : poți (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

conchid că nu este decît trivială și uzată. Care este atitudinea pe care am avut-o în primul caz și care este aceea avută în al doilea caz? În primul caz am avut atitudinea tipică pe care Geiger o numește „concentrare internă". Pentru majoritatea amatorilor de artă atitudinea estetică se rezolvă în concentrare internă. A încerca un sentiment oarecare, a simți că inima noastră palpită mai viu însemnează pentru majoritatea omenirii a degusta plăcerile artei.

În afară de această atitudine există și cealaltă, anume concentrarea externă, unde căutăm să reprimăm sentimentele individuale și capricioase, pentru a examina structura operei. Adeziunea mea estetică nu o dau atunci pentru motive strict personale, ci o dau pentru motive controlate în structura obiectivă a operei de artă. În cazul acesta, frumoase cu adevărat sînt operele care produc judecăți estetice.

Prima din aceste atitudini este atitudinea barbarilor estetici de toate categoriile, e atitudinea omului care socotește că scopul ultim al artei stă în comunicarea unui fel de narcoză.

Cealaltă este atitudinea persoanelor estetice evoluate, a persoanelor esteticește culte.

Pe care din aceste atitudini o încurajează teoria simpatiei estetice? — se întreabă acești critici. Și ei răspund că fără îndoială pe cea dintîi. Astfel, alături de Geiger, un alt reprezentant strălucit al curentelor noi în estetică, anume Richard Hamann *(Aesthetik,* 1911), spune că teoria simpatiei estetice încurajează o muzică pentru amuzicali și o pictură pentru cecitatea formelor și a culorilor. Pentru că, într-adevăr, teoria simpatiei estetice lasă să se creadă că scopul artei e atins atunci cînd ea produce acea stimulare internă pe care apoi o proiectăm în obiect.

Teoreticienii mai noi au încercat apoi a arăta că simpatia estetică e fals descrisă. Ea nu e adevărata simpatie, necum aceea pe care o provoacă arta în sufletul nostru.

Îndoieli din acest punct de vedere a formulat și Max Scheler în cartea sa *Wesen und Formen der Sympathie.* Din bogata critică pe care o îndreaptă Scheler împotriva teoriei simpatiei estetice și pe care am analizat-o într-un articol al meu, intitulat *Idei noi despre sentimentul es-*

https://biblioteca-digitala.ro

tetic, publicat, cu cîțiva ani în urmă, în *Revista de filozofie*, eu voi reține numai două critice. Simpatia estetică, susțin toți teoreticienii simpatiei estetice, produce un conținut sufletesc în mine prin imitația unei realități care se găsește în afară de mine. Astfel, un aspect al naturii sau al artei produce în mine încercarea de a le imita, și această imitație trezește un anumit conținut sentimental în mine. Acest conținut sufletesc, apoi această emoție le [1] proiectez în obiectul care se găsește în fața mea și care m-a solicitat la această imitație internă. Așadar, simpatia estetică presupune imitația. La aceasta însă Scheler răspunde : imitația presupune un obiect care trebuie să fie imitat. Așadar, obiectul trebuie să se găsească în fața mea plin de o întreagă viață interioară pentru a-l putea imita. Dacă el și-ar căpăta expresia de-abia prin actul meu de proiecție, nu se înțelege cum se produce imitația, deoarece imitația presupune întotdeauna un obiect care să fie imitat. De aceea socotește Max Scheler că expresia estetică nu este [2] un act care se desfășoară în mine și pe care îl proiectez prin un act secundar, ci că expresia se găsește în obiect și că eu iau cunoștință de ea cum iau cunoștință de oricare alt lucru din experiență.

Iată în felul acesta cum se dă o puternică lovitură teoriei simpatiei estetice.

Dar, în al doilea rînd, școala imitației estetice presupune că în momentul simpatiei există o desăvîrșită identificare între subiect și obiect.

Iată însă, spune Scheler, că această formă de simpatie nu e simpatie adevărată, căci adevărata simpatie presupune eterogenitatea între mine și obiect. Nu poți să simpatizezi decît pe cineva care îți rămîne exterior. Simpatia presupune distanță între elementele raportului simpatetic. Identitatea dintre ele suprimă fenomenul simpatiei. Un al doilea motiv deci pentru care teoria simpatiei estetice merită critica lui Scheler.

Un rezultat important se desprinde din explicațiile de astăzi, și anume acela că toată critica esteticei mai noi pune în lumină nevoia de a considera esteticul în

[1] În textul de bază : îl (n.ed.).
[2] În textul de bază : expresia estetică este (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

sine, nu în raporturi de consecvență sau de anticipație cu alți factori.

Care este însă această metodă care consideră esteticul în sine? Este metoda fenomenologică. În rîndul viitor vom arăta în ce constă metoda fenomenologică. Dar vom complecta răspunsul la această întrebare cu răspunsul unei alte întrebări: în lumina metodei fenomenologice cum ne apare oare realitatea estetică?

https://biblioteca-digitala.ro

ESTETICA FENOMENOLOGICĂ

În prelegerile trecute am început cercetarea celor mai noi curente de estetică. În această privință arătam cum în mișcarea nouă a doctrinelor de estetică s-a distins între [estetică și] știința generală a artei, care studiază factorii extraestetici ai artei.

Dar pentru acest obiect — estetica considerată în sine ca o unitate autonomă — e nevoie de o altă metodă, deosebită de metoda genetico-sociologică sau de metoda genetico-psihologică sau de metoda descriptiv-psihologică sau de cea experimentală, a căror analiză am înfățișat-o în prelegerea trecută. E nevoie de o metodă care să considere esteticul în autonomia lui. Așadar, o metodă adecvată la obiectul astfel izolat de factorii extraestetici cu care se întovărășește de obicei. Această metodă spuneam că e metoda fenomenologică.

Metoda fenomenologică a fost gîndită ca o metodă generală a filozofiei mai întîi de filozoful german Husserl, în două opere ale sale: *Cercetări logice*, dar mai cu seamă în opera sa, care a apărut în primă ediție în anul 1913, intitulată *Idei pentru o fenomenologie pură*.

Ar complica oarecum planul cursului nostru o expunere amănunțită a punctelor de vedere care constituie această metodă. Totuși cîteva indicații cu totul generale sînt necesare pentru a se vedea cum a putut să fie aplicată această metodă cercetării esteticului, considerat în autonomia sa.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre științele naturale ori istorice se spune de obicei că ele se ocupă cu fapte particulare. Științele pornesc toate de la realități particulare pentru a clădi în urmă acel sistem de concepte care ne permit o mai ușoară înțelegere a fenomenelor. Din aceste concluzii generale pot să rezulte două feluri de sistematizări, pot să rezulte tipuri sau pot să rezulte legi.

Fenomenologia se deosebește prin metoda sa de toate aceste științe, întrucît ea nu cercetează fapte, ci esențe ale lucrurilor. Aceste esențe nu trebuiesc considerate ca niște generalizări operate asupra faptelor particulare, ci aceste esențe sînt cuprinse de intuiția pură; ele pot fi gîndite chiar atunci cînd considerăm un singur obiect dintr-o categorie întreagă.

Aceste esențe trebuiesc înțelese în felul următor: atunci cînd gîndesc un obiect oarecare și cînd îl exprim, în actul sufletesc care se dezvoltă în această împrejurare trebuie să disting între expresie și semnificația acestei expresii. Dar, în afară de aceasta, semnificația obiectului poate să fie, la rîndul său, de două feluri: poate să fie obiectul concret la care se referă expresia sau poate să fie acel obiect ideal pe care obiectul concret îl realizează.

Fenomenologia nu se ocupă de expresii — nu se ocupă nici de acest scaun sau de oricare altul ca o existență concretă — ci se ocupă de esențialitatea obiectului, aș spune de ideea sa generală, în sens platonician.

Aceste esențialități generale vrea fenomenologia să le explice. Care sînt însușirile ideale sau, cum spune Husserl, elementele noematice, pure, raționale ale acestei esențialități e un lucru care devine evident minții noastre prin simpla intuiție.

Dacă dăm o aplicație acestei metode în cercetările relative la estetică, atunci vedem că estetica nu se va ocupa de operele de artă particulare sau de aspectele particulare ale frumuseții. Prin urmare, estetica fenomenologică nu va întreprinde acele cercetări experimentale pe cari, la vrema sa, le recomanda Fechner și de atunci încoace atîți esteticieni din școala experimentală. După cum matematicienii nu au întrebat diferite persoane ce cred ele despre plan, despre triunghi, ci prin intuiția inteligenței lor au căutat să găsească însușirile esențiale

https://biblioteca-digitala.ro

ale triunghiurilor în genere, tot astfel un estetician fenomenolog nu va întreprinde anchete asupra feluritelor obiecte frumoase și nici nu va întreba diferite persoane particulare ce cred despre acestea, ci le va considera pur și simplu, găsind astfel însușirile lor permanente și esențiale.

Un cercetător, mort de tînăr, și anume Waldemar Conrad, care a dat unele din primele aplicațiuni ale fenomenologiei în estetică, prezintă modul de procedare al acestei metode cam în felul următor: el spune că orice știință își descrie mai întîi obiectele cari intră în domeniul ei, după aceasta le ordonează în clase, în relații de subordonare sau de supraordonare, și pe urmă caută să vadă din ce elemente simple se compun obiectele, stabilind conexiunea cauzală între aceste elemente. Prin urmare, fenomenologul [nu] trece la lucrarea de cercetare genetică și cauzală. Fenomenologul începe, fără îndoială, cu o cercetare de descriere, dar nu trece la cercetarea genetică și cauzală, căci în estetică ar fi irelevant de a vedea din ce vibrațiuni se compune o melodie și de a stabili apoi relațiile cari sînt între aceste elemente. Această dizolvare a esteticului în elementele sale fizice ar avea ca urmare distrugerea specificului estetic ca atare. De aceea fenomenologul se oprește la faza descriptivă și nu trece la faza următoare. În schimb, el aprofundează operația descriptivă. Cu alte cuvinte, metoda fenomenologică nu e decît o metodă descriptivă amănunțită. Într-adevăr, este o caracteristică a obiectului estetic de a avea o realitate pur ideală. Atunci cînd, de pildă, vrei să evoci o simfonie oarecare poți pur și simplu să fluieri cîteva măsuri din cuprinsul ei sau poți să o execuți la piano sau cu orchestră mai mult sau mai puțin complectă. De fiecare dată am constata foarte clar că obiectul acestor încercări de a evoca simfonia — fluieratul, schițarea la pian sau cu o grupare orchestrală — obiectul este unul și același, deși modul sensibil în care această evocare s-a produs e de fiecare dată altul. Obiectul ideal rămîne însă totdeauna același.

Prin urmare, estetica se ocupă de acele obiecte pe care le semnifică expresia, de fiecare dată alta. Acest obiect e de un ordin pur ideal și nu se confundă în nici una

https://biblioteca-digitala.ro

din întrupările sale. Acest obiect ideal vrea să-l descrie fenomenologia.

Dar, după ce am răspuns la problema pe care o formulasem încă din rîndul trecut și care constă în a ne întreba ce constituie această metodă fenomenologică, să încercăm de a răspunde și la o doua problemă, și anume la aceea care ar trebui să dea răspuns la chestiunea cum se prezintă esteticul în lumina cercetărilor fenomenologice.

Nu voi trece numaidecît la cercetările care au încercat să dea un răspuns la această problemă, pentru că înainte de aceasta trebuie să amintim de un estetician care a plecat de la o disciplină înrudită cu fenomenologia pe care a formulat-o, în același timp [cu] Husserl, profesorul Meinong. Cercetătorul acesta, care a dat în estetică o aplicație a teoriei obiectului a lui Meinong *(Gegenstandstheorie)*, e iarăși un estetician pierdut curînd pentru știință, și anume St. Witasek. Opera lui poartă titlul *Trăsăturile fundamentale ale esteticei generale (Grundzüge der allgemeinen Aesthetik)*, apărută în 1904. Veți vedea îndată că în felul în care el caracterizează obiectele estetice se întrevede înrudirea sa cu sfera de idei a metodei fenomenologice. Aceasta este firesc, deoarece cadrul general de la care pornește Witasek e înrudit cu fenomenologia. Întocmai ca și fenomenologiștii, Witasek socotește că frumosul are realitatea spirituală, ideală a unui conținut de conștiință. Niciodată obiectele nu sînt frumoase, ci reprezentarea noastră despre ele. Așadar, o catedrală gotică e făcută din piatră și bîrne. Dar nicăieri, dacă am descompune structura sa materială, nu am găsi un element[1] anume care să merite atributul de frumos. Pe de altă parte, pot să îmi reprezint foarte bine o catedrală gotică fără ca atributul de frumos să joace un rol în această reprezentare a mea. Cînd noi ne apropiem de munții frumoși, sîntem impresionați esteticește. Însă s-a observat că oamenii cari în mod obișnuit locuiesc acolo, la munte, percep acest peisaj fără ca să-l resimtă vreodată frumos. Aceasta dovedește că frumusețea e un adaus pe care îl aduc eu conținutului obiectiv al reprezentării. De aceea

[1] În textul de bază : nu am găsi unul anume (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

are dreptate Witasek cînd spune că frumusețea are simpla realitate a unui conținut de conștiință.

În ce constă însă acest aport pe care îl adaug eu lucrului?

Dacă consider o melodie, îmi dau seama, spune Witasek, că frumusețea ei nu constă în vreunul din elementele cari se succed în această melodie. Dacă consider un ornament, de asemenea, mă conving că frumusețea lui nu constă în elementele lui [1], ci în ansamblul și gruparea lor. Astfel, melodia pot să o cînt într-o gamă sau alta [2]: același ornament pot să-l desemnez într-un format mai mic sau mai mare și totuși impresia estetică rămîne aceeași, prin urmare impresia estetică pornește de la gruparea elementelor, de la structura lor.

Iată, prin urmare, două însușiri cu care pot să caracterizez obiectul estetic. În primul rînd, obiectul estetic constă din o realitate spirituală a unui conținut de conștiință și, în al doilea rînd, constă din o configurație, din o structură.

În afară de acestea, spune Witasek, esteticul e extraobiectiv. Pentru că, într-adevăr, pot să-mi reprezint un peisaj fără ca în reprezentarea mea însușirea lui estetică să joace un rol oarecare. Nu pot să-mi reprezint această cretă făcînd abstracție de culoarea ei albă. De asemenea, nu pot să-mi reprezint această cameră fără ca în această reprezentare să intre și aceea a felului în care spațiul e conformat în această cameră. Pot însă să-mi reprezint, după cum se întîmplă în cazul omului mai puțin cult, un frumos peisaj de munte fără ca însușirea lui de frumos să joace un rol oarecare. Așadar, însușirile estetice ale obiectului se pot detașa foarte bine din suma acelor însușiri cari alcătuiesc obiectivitatea sa. Aceasta este împrejurarea care face pe Witasek să declare că frumusețea este o însușire extraobiectivă.

În afară de acestea, Witasek adaugă că obiectul estetic nu e cuprins printr-o reprezentare, ci totdeauna printr-un act de judecată. Așadar, la baza felului în care noi receptăm frumosul se găsește un act de reflecție, o ju-

[1] În textul de bază: ei (n. ed.).
[2] În textul de bază: la alta (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

decată, dar o judecată din acele cărora Meinong le-a dat numele de supoziții *(Annahme)*. E foarte curios că pînă la Meinong nimeni nu descrisese în logică aceste corelații specifice cari sînt supozițiile. Ce este o supoziție ? Supoziția este o judecată ; prin urmare, un raport între un subiect și un obiect. Dar judecățile obișnuite se întovărășesc totdeauna cu un fapt de credință. Cred că predicatul aparține subiectului cînd formulez judecata : *creta este albă*. Pentru a înțelege bine structura acestei judecăți nu mă pot mărgini — cum se face în manualele elementare — spunînd că e relația dintre un subiect și un predicat, ci trebuie să-mi dau seama că această judecată e, în același timp, întovărșită de credința că predicatul *alb* aparține cu adevărat subiectului *cretă*. Există însă printre actele inteligenței omenești și o serie întreagă de judecăți — supozițiile — unde factorul credinței relative la veracitatea raportului dintre subiect și predicat lipsește. Sînt o serie de judecăți în care acest raport e numai presupus. De cîte ori se zice *presupun că...* se face o supoziție, adică admit ceva, hotărît însă să infirm raportul presupus în momentul în care presupunerea nu mai e trebuincioasă.

Ei bine, la baza sentimentelor noastre estetice, spune Witasek, care în felul acesta dă o ingenioasă aplicare teoriei supozițiilor, nu există judecăți adevărate, ci supoziții, și din această pricină sentimentele estetice cari se dezvoltă nu sînt sentimente adevărate, nu sînt sentimente serioase, ci sentimente iluzorii. Sentimentele pe care eu le încerc cînd mă găsesc în fața unui obiect estetic oarecare nu sînt sentimente adevărate, ca acele pe care le încerc în viața practică. Ele au uneori intensitatea zguduitoare a sentimentelor adevărate. De pildă, cînd asistăm la o dramă de Shakespeare se înțelege că sentimentele noastre [pot] să aibă intensitatea sentimentelor adevărate, și cu toate acestea nu sînt sentimente adevărate, serioase, pentru că substratul lor intelectual e supoziția, nu judecata.

Dacă însă sentimentele estetice sînt sentimente iluzorii, nu e iluzoriu și sentimentul estetic propriu-zis, adaugă și complectează Witasek. Iluzorii sînt numai sentimentele pe care le resimt în legătură cu personagiile

https://biblioteca-digitala.ro

unei drame, dar nu și plăcerea estetică propriu-zisă încercată în aceste împrejurări.

Faptul că mă simt înălțat sufletește, că mă simt esteticește eliberat nu sînt sentimente iluzorii, ci sentimente adevărate.

Vedeți acum că aveam dreptate să mă ocup astăzi de St. Witasek, care, prin tot felul său de a descrie obiectul estetic, dovedește aceeași tendință care caracterizează doctrina fenomenologică, tendința de a izola și de a înfățișa furmusețea ca un obiect al unei realități ideale, ca o esențialitate.

Sîntem acum îndreptățiți să trecem la un alt estetician, cu care va trebui să închei expunerea de astăzi, un estetician care pornește constant de la metoda fenomenologică și care — împreună cu Geiger — e al doilea reprezentant mai de seamă al acestui recent curent.

Trecînd însă peste Geiger, de care ne-am ocupat altă dată, voi aminti de celălalt estetician fenomenolog, și anume despre Hamann. Voi aminti două contribuții ale sale. Mai întîi, estetica lui — o mică lucrare foarte densă și ingenioasă, care se numește pur și simplu *Estetica* — apărută în colecția „Aus Natur- und Geisteswelt" (Teubner). Este o mică lucrare pe care poate se va găsi cineva, odată, care să o traducă în românește și în felul acesta să înzestreze cu o nouă contribuție literatura noastră estetică, săracă de altfel nu numai în traduceri.

În acest studiu, Hamann nu face decît să așeze și oarecum să vulgarizeze rezultatele cercetărilor sale, dintre care voi cita studiul lui mai întins care a apărut în revista lui Dessoir în anul 1915, *Zur Begründung der Aesthetik.*

Contribuția lui Hamann este în strînsă legătură cu fenomenologia, dar și cu o contribuție estetică specială pe care trebuie să o amintesc, și anume originala lucrare care se datorește profesorului Jonas Cohn *Estetica generală,* apărută în 1901, în care se dezvoltă unele din punctele de vedere ale esteticei kantiene. Cohn deosebește între valorile consecutive ale spiritului și valorile sale intensive. Valori consecutive sînt toate acelea cari se realizează mai departe decît în ele însele. Așa, de pildă, un adevăr științific pentru omul de știință înseamnă o treaptă

https://biblioteca-digitala.ro

peste care poate păși mai departe. O faptă bună nu e bună prin ea însăși, ci numai întru cît are o consecință asupra unei alte ființe. Adevărul și binele sînt, așadar, valori consecutive. Ele se realizează întru cît se întrec. Valoarea estetică este însă o valoare în sine însăși. Cu alte cuvinte, după cum vedeți, Cohn nu face altceva decît să reia distincția kantiană între acele valori ale spiritului care produc consimțămîntul sufletului nostru prin mijlocirea unui concept — cum e binele și adevărul — și valoarea estetică — frumusețea — care reprezintă tipul unei finalități fără scop.

Aceleași idei le întîlnim și la Hamann, atunci cînd distinge între semnificații eterogene și semnificații proprii. Ei bine, un conținut oarecare de conștiință poate să aibă o semnificație eterogenă sau o semnificație proprie. Atunci cînd, de pildă, un telegrafist stă în fața aparatului și recepteză semnele ce-i vin pe fir, el recunoaște în acele semne un anumit înțeles. Însă aceste semne nu au o valoare în ele însele. Semnele pe care telegrafistul le recepteză la aparatul său au deci o semnificație eterogenă.

Dar atunci cînd consider un obiect frumos oarecare el are o semnificație în el însuși, proprie. Nu semnifică ceva care îl întrece. De asemenea, cuvintele pe cari le citim într-o carte pot avea un înțeles eterogen sau unul propriu. Atunci cînd le consider ca elementele unei proze științifice, atunci firește că ele se realizează întru cît se întrec, întru cît se depășesc. Cînd privesc o pădure, acest conținut de conștiință poate să aibă un înțeles străin sau propriu. Pădurea poate să fie pentru mine numai o varietate a florei naționale, un exemplu tipic de originalitate a florei române. Prin urmare, acest conținut de conștiință îl leg de un concept, și în felul acesta pădurea capătă un înțeles.

Astfel înțelesul lucrurilor se complectează depășind simpla lor reprezentare. Dacă însă nu pun un conținut de conștiință în legătură cu nimic, ci îl înțeleg în sine, abia atunci apare în sufletul meu un conținut estetic.

Așadar, obiectul estetic este obiectul care are un înțeles în sine.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar această caracterizare a obiectului estetic dezvoltă cîteva consecințe importante. Mai întîi, e unicitatea obiectului estetic. Să presupunem că, plimbîndu-ne în munții noștri, vedem la un moment dat o căprioară fugind, oprindu-se o clipă ca să supravegheze singurătatea ei violată și fugind din nou cînd constată prezența inoportună a omului. Ei bine, această căprioară pe care o putem vedea din o poziție sau alta prilejuiește de fiecare dată un alt conținut de conștiință. Însă de fiecare dată aceste felurite stări de conștiință au ca semnificație unul și același obiect — căprioara. Dar, reprezentîndu-mi căprioara fugind, stînd pe loc sau arătîndu-se din profil, de fiecare dată am un alt obiect estetic. Pe cînd pentru știință obiectul rămîne același, pentru punctul de vedere estetic el devine de fiecare dată altul. Este ceea ce Hamann numește unicitatea obiectului estetic.

Dacă însă obiectul estetic este unic, atunci urmează că el e, de fapt, indescriptibil, căci a descrie un obiect înseamnă a lămuri un conținut de conștiință oarecare în legătură cu un concept care-l depășește. A face însă această operație pentru obiectul estetic înseamnă, de fapt, a-l distruge. Din această pricină, spune Hamann, pînă la un oarecare punct estetica nici nu poate deveni o știință, lipsindu-i posibilitatea descrierii conceptuale a obiectelor ei.

În fine, împreună cu toți esteticienii fenomenologi, Hamann socotește că esteticul nu e nici real și nici adevărat, că el e superior deosebirii dintre real și fals și dintre adevăr și minciună. Nu pot, în adevăr, spune de un lucru că e real decît atunci cînd se găsește într-un raport oarecare cu atitudinea mea practică. Și, de asemenea, spunem de un lucru că e adevărat sau fals numai atunci cînd îl punem în legătură cu o categorie practică sau teoretică. Această raportare la ceva care îl depășește e însă străină obiectului estetic.

În sfîrșit, interesanta sa cercetare o complectează Hamann prin încercarea de a arăta care sînt condițiunile de realizare ale esteticului, și în această ordine de idei amintește trei condițiuni deosebite. Mai întîi, pentru a obține această semnificație intrinsecă, esteticul trebuie să fie izolat de restul percepțiilor din care e făcută expe-

https://biblioteca-digitala.ro

rienţa. Această funcţiune o are rama în pictură, soclul în sculptură, scena în teatru etc.

După ce e izolat, tăiat de relaţiunile care îl pot uni cu restul vieţii, obiectul estetic [este supus unui proces de concentrare]. Există, firește, multiple procedee de concentrare, de organizare a elementelor sale. A treia operaţie care garantează realizarea este intensificarea obiectului estetic. Prin izolare, concentrare şi intensificare obiectul estetic sporește în autonomia sa.

Iată care mi se pare efortul cel mai consecvent pe care estetica zilelor noastre l-a încercat [1] pentru a întemeia autonomia domeniului său. Cu amintirea problemelor în legătură cu metoda fenomenologică în estetică expunerile istorice ale cursului din anul acesta pot lua sfîrşit.

1931

[1] În textul de bază : a încercat-o (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

TEORIA VALORII ESTETICE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LOCUL ARTEI ÎN CIVILIZAȚIA MODERNĂ

Cercetătorii cari au vrut să stabilească origina artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă mai înainte, să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit atît în trecutul istoric și preistoric, cît și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedezlipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia se schimbă considerabil de la epocă la epocă și de la cultură la cultură. După cum s-a observat adeseori la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea și munca ogorului, pregătirile războiului și practicele rituale care îl întovărășesc acasă, în timp ce el se desfășoară pe cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într-un cuvînt toate momentele mai de seamă ale coexistenții sociale primitive sunt ocaziuni de artă. Viața triburilor de sălbatici se desfășoară în mare măsură într-o succesiune festivă de dansuri, de pantomime rituale, de incantații, în care oamenii apar împodobiți, pictați și tatuați, mișcați de un elan ritmic și frenetic. Ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața

https://biblioteca-digitala.ro

statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii prilejuiesc uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sunt rare, intermitente și puțin însemnate dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi.

O dată cu desfășurarea vieții istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestațiilor de grup cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o decadență a dansului, a pantomimei dramatice și a decorației, adică a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sunt deopotrivă ființa colectivă a grupului. O dată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci un loc de retragere, de liniște și de încîntare, ridicat peste vălmășagul acesteia. Arta nu mai prelungește viața socială, ci o complectează și o încunună. Ostenelile vieții în societate și degradările muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și înnobilare. Acesta este, fără îndoială, sentimentul burghezului modern care acordă cîteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăște să-și petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situația artei în civilizația modernă, se pot stabili și unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieții sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizației moderne. Arta a jucat în timpul Renașterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoțiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei și a servit toate finalitățile civilizației omenești în timpul Renașterii. Felul în care arta s-a comportat pentru a obține acest loc central și coordonator este deosebit de interesant și el merită a fi notat aici. Cînd străbatem cetățile italiene, în care viața Renașterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea s-a dezvoltat într-o strînsă conexiune cu viața religioasă, ale

https://biblioteca-digitala.ro

cărei tendințe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite și înlăturate. Renașterea alcătuiește o etapă de tranziție între tipul civilizației colective și anonime a evului mediu către civilizația individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertății, de la mistică la știință. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieții religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinate lui Dumnezeu, adică puterii care întrecîndu-ne nemăsurat reclamă de la noi supunere în fața dogmei imprescriptibile și elan mistic de înălțare pînă la principiul ei, se introduce acum reprezentarea omului și a naturii, cu o frumusețe caldă și sugestivă care își ajunge sieși. Gîndul este astfel rechemat din transcedent în imanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin știință, și libertății lui, s-o transforme după idealul de justiție al rațiunii sale.

În secolele următoare Renașterii, arta pierde conducerea spirituală a civilizației europene. Artiști mari există, fără îndoială, și în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar luptele hotărîtoare ale spiritului se dau aiurea decît în cîmpul artei. Impulsiunile primite din Renaștere se desăvîrșesc acum în filozofie și în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor și al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor și al literaților. Cîteva din genurile artistice ale Renașterii se continuă în discipline morale create acum sau descoperite. Portretul, în care excelase un Rafael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer, devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanți ai portretiștilor Renașterii sînt poeții dramatici și moraliștii Franței. Aceeași cunoaștere imanentă a omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine și Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld și chiar în aforismele, butadele și anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol și Chamfort. Natura, care mijise în orizontul pînzelor Renașterii, invadează întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens și Jordaens, Claude Lorrain și Poussin. De aci ea se revarsă în inspirația poeților și devine problemă pentru filozofi. Dacă, astfel, Rousseau descopere natura în lite-

https://biblioteca-digitala.ro

ratură, împrejurarea se datorește, fără îndoială, faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului și a Franței. În această atingere și prin analogie cu natura divinizată, recunoaște Rousseau prețul naturii în om, pe care o opune convențiilor elaborate în viața de curte a vechiului regim. Democrația a însemnat în intenția făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive și a tuturor nedreptăților pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renașterii ajungea la această îndepărtată consecință.

În timp însă ce aceste urmări se desfășurau către un punct cu totul opus aceluia care le generaseră, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei [1] de conducere. Lucrul s-a întîmplat la începutul veacului trecut, în filozofia romantică. Niciodată nu s-au pronunțat despre artă cuvintele unei prețuiri mai înalte decît în acea Germanie de acum o sută de ani, unde, la umbra fiecăreia din micile ei universități provinciale, trăia cel puțin cîte un om practicînd religia artei și metafizicii. Îndrumările desprinse din arta Renașterii produseseră o cunoștință imanentistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspirație vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică și muzica de cameră le făceau tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuațiile științei. Contemplarea artei grecești, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaștere pe seama ei, le aducea în față exemplul unei lumi de armonie, ridicîndu-se sublimă peste contrastele și sfîșierile lumii în care trăim noi. Din aceste experiențe se dezvoltă pe de o parte reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaștere a realității esențiale a lumii, pe de altă parte înfățișarea ei ca un mijloc de conciliare a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenței universale și deci ca o țintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filozofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă și că nu

[1] În textul de bază : lui (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

este viață omenească mai bine împlinită decît aceea închinată cultului ei.

Același lucru în ce privește consecințele etice ale raționalismului Renașterii. Ideea autonomiei raționale a persoanei își aflase în morala kantiană întemeierea ei cea mai adîncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decît să conrupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar și împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea cîștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercînd să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și încîntător al artei. Arta are în adevăr virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se temperează prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinîndu-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. *Scrisorile asupra educației estetice,* ca și strofele poemei *Die Künstler,* a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animînd-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumînd un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică și al reformei sociale după idealul rațiunea fost, printre îndrumările generale ale secolului, mai puternic decît estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost pe de o parte mașinismul, pe de alta democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și al democrației cu arta a fost în primul moment negativ. Mașinismul, înlocuind în ordinea obiectelor utile creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii, care pătrundea printr-o poartă sculp-

https://biblioteca-digitala.ro

tată în locuința sa și găsea aici o ambianță de lucruri frumos și cu grije executate, arme, mobile, vase și cărți înnobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpresive, produsele muncii fără fantazie a mașinii. Democrația la rîndul ei a împuținat conținutul artistic al vieții moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principilor și a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta prin acele palate rezidențiale, catedrale și mauzolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpînitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Cînd, așadar, democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuă în consecință. În locul palatelor de reședință, al catedralelor și mauzoleelor, democrația industrialistă a veacului al XIX-lea înalță construcțiile triste și monotone ale fabricilor și locuințelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate tristeți sufletești.

Din înseși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocei noastre este în adevăr o ființă al cărei centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contimporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politicește, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Arta apare în aceste condiții pentru

https://biblioteca-digitala.ro

a da noblețe și farmec vieții, care nu le poate [1] cuceri în desfășurarea ei [2] cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, și practica libertăților politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuși al vieții moderne. Distingem în adevăr valori-mijloace și valori-scopuri. Tehnica stăpînirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranță valori mai înalte și autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obținem și sporim avuțiile economice. Avuțiile sunt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conștiință normală, ele sunt baza unor năzuințe care le întrec. De asemeni, practica libertăților politice nu poate fi în nici un caz un scop. Pentru ce sîntem liberi ? Cui folosește libertatea noastră ? Iată niște întrebări care sugerează încheierea că existența nu-și poate dobîndi un înțeles decît de la punctul în care orice aspirație încetează. Este adevărat că civilizația noastră a fost definită ca o civilizație a mijloacelor, ca o civilizație *faustică*, în care frumusețea voinței încordate își ajunge sieși. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate dacă hărniciei noastre îndreptate către faptă nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepășite.

Nu putem preciza cu siguranță care va fi caracterul civilizației viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S-ar putea întîmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc și să fie chemată a îndeplini o funcțiune asemănătoare cu aceea pe care și-a asumat-o de două ori în decursul civilizației moderne. Putere dezrobitoare și călăuzitoare în Renaștere și romantism, s-ar putea întîmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforțarea de organizare a vieții moderne ar putea lua forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori și că ea stă în planul de realizări, cît și în posibilitățile timpului nostru.

---

[1] În textul de bază : pot (n.ed.).
[2] În textul de bază : lor (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Încă de la sfîrșitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simțit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia și John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenție înnobilatoare în viața poporului. Arta vremei sale o resimțea Tolstoi desolidarizată de viața poporului, plină de tendințe antisociale, izolată în estetismul ei amoral. Artiștii trebuie însă să părăsească acestei căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viața și să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoției artistice spiritul iubirii de oameni și de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări și pilda pe care marele rus o dădea artiștilor contimporani. În același fel, John Ruskin prefera și propunea ca exemplu, dintre marile varietăți ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie și puritate sufletească a pictorilor prerafaeliți. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălțare a poporului către creațiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din disarmoniile civilizației noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde și întări influența armonioasă a artei. Din cuvîntul lui Ruskin au pornit toate acele inițiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulțirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaște și înțelege realizările cele mai desăvîrșite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. În același timp, propaganda ruskineană a stat la origina mișcării de înălțare artistică a industriei caselor, a mobilierului și a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru își caută încă stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne și civilizate încercau să cîștige pentru ele.

Dacă, pe o altă parte, democrația în faza ei de luptă și afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare democrația întreține o multiplă relație cu artisticul. Este drept că o dată cu înlăturarea claselor nobiliare dispare un factor artistic constructiv de mare importanță. Dar dacă palatele se împuținară, crescură în schimb marile lucrări co-

https://biblioteca-digitala.ro

munale și naționale. Un singur exemplu din numeroasele care pot fi citate : imensa perspectivă urbană care, întinzîndu-se de la Luvru la Arcul de Triumf, face din Paris orașul cel mai frumos al lumii este în întregime o creație a veacului democratic care a urmat Revoluției. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puțin întinsă în toate marile centre moderne de aglomerație, pentru a da poporului cadrul de viață și activitate corespunzător importanței sentimentului de sine. Simțul măreției a trecut din conștiința nobilitară în aceea a poporului, și capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democrații. Ea își găsește numai un alt teren de aplicație în lucrările comunale, care au schimbat fața capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naționale. Cine străbate peisagiile țărilor moderne are prilejul să admire profuziunile acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguiri introduc în peisagiu accentul intervenției umane, transformînd chipul antic și sălbatic al planetei noastre într-o figură umană și apropiată, în care simțului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului și elementarului cu lucrările științei și civilizației desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisagiului crește în fiecare zi.

Tehnica la rîndul ei nu se împotrivește artei decît în formele ei grosolane și începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicei. Crearea industriilor artistice a devenit astfel pe la sfîrșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante ale epocii noastre.

Tendințele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim, nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un

https://biblioteca-digitala.ro

homo faber, o ființă orientată către producerea de utilități, printr-o seamă de funcțiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestuia un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemînarea și fantazia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* și *artist* nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta nu este în definitiv decît sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpresive în mîinile producătorului începător capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemînarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, și spiritul poate atunci să se avînte dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datorește numai structurei nedezvoltate, primitive, a omului *faber*. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurei acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiunilor individuale de altădată. Lucrul este, fără îndoială, pentru moment numai un vis îndepărtat.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s-ar pierde în tot cazul, chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluții a mașinismului, și anume *unicitatea* acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiție legată de faptul creației decît în acele opere în care execuția se produce fără nici un ajutor tehnic, ca, de pildă, în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăți muzicale. Unde însă tehnica secundează creația, ca în cazul sculpturii unei statui, a cărei machetă de pămînt trebuie tăiată în marmură sau turnată în bronz, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărțită de valoarea creației. Statuia gigantică a lui David de Michel-

https://biblioteca-digitala.ro

angelo se găsește la Florența realizată în ambele aceste materiale, fără ca din această pricină una din variantele ei să fie esteticește mai puțin valoroasă decît cealaltă. Tot astfel ne putem închipui pe *Sfîntul Gheorghe* de Donatello sau pe *Balzac* de Rodin în mai multe copii deopotrivă de frumoase. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiție resimțită necesară de artist, ci rîvnită de achizitor, care dorește pentru obiectul ajuns în stăpînirea sa și o mare valoare economică. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decît prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor de artă.

În sfîrșit, omul eliberat al democrațiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viață, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rînd dreptul la artă. Epicureismul maselor moderne află în plăcerea de artă acel conținut de viață pe care izvoare mai puțin demne sînt gata a i le da. Dreptul la instrucție al maselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucția artistică.

Fără îndoială că perfecționările pe alte terenuri ale culturii sînt ținte deopotrivă demne de urmărit și care nu trebuiesc în nici un caz pierdute din vedere într-un plan rațional de înălțare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ținte poate rămîne în marginea vieții profesionale a timpului. O viață intelectuală mai luminată și o viață religioasă mai pură și mai adîncă pot coexista cu o viață profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuința către artă se poate asocia cu profesionalismul modern, în virtutea unor afinități de structură sufletească. Și numai prin această asociație omul modern poate găsi drumul de mîntuire din impasurile muncii contimporane către o condiție mai demnă și mai umană.

Funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirei și conducerei ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului. Vechile afirmații despre inaptitudinea artistică a timpului nostru fac parte din prejudecățile care trebuiesc eliminate.

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTE LOGICE ÎN VIAȚA ESTETICĂ. PROBLEMA VALORII ÎN LOGICA MODERNĂ

În prelegerea de deschidere, care a abordat un subiect general și neatîrnat de cursul propriu-zis, anunțam subiectul cursului de anul acesta, și anume teoria valorii estetice sau logica estetică. Acest titlu este menit, fără îndoială, să vă surprindă, deoarece estetica este reputată îndeobște ca domeniul alogic al sentimentului. Între estetică și logică nu pare a fi, așadar, nici o relație, iar cursul nostru, care pune acești doi termeni în raport, este menit să provoace surpriza dumneavoastră. A risipi [1] această surpriză este datoria acestei prime lecțiuni din cursul nostru.

Dar mai înainte de a arăta ce este logic în domeniul estetic, și, prin urmare, de a întemeia preocuparea noastră, este necesar să vă amintesc ce forme speciale ia părerea despre caracterul alogic al esteticei.

Se spune adeseori că plăcerea și reacțiunea estetică nu se conduc niciodată după motive logice ; că ele nu se produc niciodată prin mijlocirea vreunei noțiuni logice oarecari. Plăcerea estetică este totdeauna un act spontan și absolut subiectiv. Acela care o încearcă nu poate să invoce o temelie de noțiuni sau de judecăți universale, potrivit căreia un obiect ar trebui să apară frumos tuturor oamenilor, ar trebui să cucerească consensul tuturor inteligențelor, așa cum îl cuceresc judecățile și raționa-

[1] În textul de bază : răspîndi (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

mentele logice. Plăcerea estetică este, prin urmare, subiectivă. Lucrul a fost recunoscut încă de la Kant.

Aceleași lucruri se afirmă însă nu numai despre plăcerea estetică, dar și despre creațiunea artistică. Artistul este reprezentat de o anumită estetică populară drept ființa care creează cu spontaneitate. Artistul nu se conduce după norme, după judecăți, după concepte; creația sa, așadar, nu este mediată, pentru că nu ocolește prin anumite acte logice ale spiritului, ci creațiunea izbucnește din sufletul creatorului într-un mod spontan, analog cu spontaneitatea plăcerii estetice.

Pe de altă parte, creațiunea este în același timp subiectivă. Se spune: artistul nu se conduce după niște norme, după niște regule de caracter universal și, prin urmare, de caracter logic, ci lucrează cu spontaneitatea naturii și după îndemnuri cari nu valorează decît pentru el. De aceea Kant, făcînd teoreia genialității artistice, spunea că genialitatea este exemplară, dar că exemplul ei nu poate forma un corp de adevăruri valabile și pentru alți artiști.

În afară de aceasta, în plăcerea și creațiunea estetică se spune că ni se revelă valori de sentiment, nu valori logice de cunoaștere. Logicul este domeniul cunoașterii, esteticul este domeniul sentimentului, și, prin urmare, și din acest punct de vedere nu poate să existe nici un fel de atingere între logică și estetică.

Uneori totuși se admite că starea estetică are o valoare de cunoaștere, că noi cunoaștem ceva cu ocaziunea artei și frumosului. Cînd s-au făcut astfel de observațiuni, de pildă la Croce, nu s-a întîrziat totuși de a se înfățișa în același timp deosebirea care există între cunoașterea prin artă și cunoașterea logică. Croce arată, de pildă, că în artă cunoaștem individualul; cunoașterea artistică este, așadar, cunoașterea intuitivă a individualității lucrurilor, pe cîtă vreme cunoașterea logică este cunoașterea generalului, este cunoașterea conceptului.

Iată, prin urmare, chiar dacă împingem comparația dintre estetic și logic pe domeniul cunoașterii, sîntem încă obligați să constatăm o profundă deosebire între aceste două terenuri de aplicație ale spiritului omenesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea sînt, așadar, formele variate pe cari le-a luat opoziția îndeobște primită între logic și estetic. Și cu toate acestea, noi nu ne lăsăm convinși de toate aceste afirmațiuni ale esteticei populare sau ale unei estetice filozofice mai vechi. Observarea atentă a vieții și a activității estetice ne convinge cu ușurință că în acest domeniu avem a face cu numeroase acte și operațiuni logice.

Este oare adevărat că în viața estetică, prin urmare în complexul de trăiri subiective pe care ni le pricinuiește atingerea artei și a frumuseții, nu avem de-a face cu unități logice ? Nu este adevărat.

Avem mai întîi de-a face foarte deseori cu noțiuni. Noțiunile logice au desigur un rost în viața estetică. De pildă, noțiunea unei opere. Cînd cunoaștem, de pildă, o operă poetică, ne facem o noțiune despre acea operă, adică o reprezentare sintetică și generală, construită din bogăția de impresiuni pe care acea operă ne-a comunicat-o. Căci dacă n-am avea noțiuni ale operelor cu cari am luat contact, cum s-ar explica această extrem de simplă experiență, că întîlnind undeva citat fără nume de autor un vers dintr-o poezie de Eminescu recunosc îndată poezia respectivă ? Prin urmare, versul eminescian pe care l-am întîlnit se ratașează de o reprezentare mai generală, care este reprezentarea rațională a poeziei din care versul acela face parte.

Lucrul se întîmplă exact la fel în toate manifestațiile vieții logice. Cînd, de pildă, văd un automobil pe stradă, îmi dau seama că el este un automobil, cu alte cuvinte percepția particulară a automobilului se ratașează în mintea mea de reprezentarea noțiunei de automobil. O noțiune particulară își primește înțelesul ei prin faptul că se atașează de categoria generală de obiecte din care face parte. Așa și în cazul poeziei. Versul acesta apare ca un vers eminescian, în care răsună concentrată toată energia liricei eminesciene, pentru că el se ratașează de noțiunea poeziei eminesciene.

Despre poezia eminesciană am, prin urmare, o noțiune, căci altfel n-aș putea simți versul în caracterul lui fundamental, funciar, eminescian

https://biblioteca-digitala.ro

Noțiuni pot să am nu numai despre poezii izolate, ci și despre curente artistice. Se poate tăgădui că pentru acela care a studiat istoria artelor nu are realitate noțiunea de Renaștere, de baroc, de rococo ș.a.m.d. ? Dar acestea sînt noțiuni cari apar în cuprinsul frămîntării, elaborării vieții estetice. Sînt apoi noțiunile categoriilor estetice. Dintr-o îndelungată frecventare a unei opere de un anumit tip se formează în mintea mea noțiunea sublimului, noțiunea grațiosului, noțiunea tragicului, noțiunea humoristicului, noțiunea comicului ș.a.m.d. Toate acestea sînt noțiuni estetice. Și chiar simpla împrejurare că pot vorbi de noțiuni estetice, prin urmare că pot alătura atributul de *estetic* de un substantiv provenit din logică, de substantivul *noțiune*, legitimează dreptul meu de a vorbi de o logică estetică.

Dar oare numai noțiuni estetice există ? Există și fapte logice mai complicate în interiorul vieții estetice, există judecăți estetice. O secțiune anumită a cursului de anul acesta își va propune să analizeze toate tipurile de judecăți estetice cari există. Veți vedea că sînt mai multe, și lucrarea aceasta de stabilire a unui tablou al judecăților estetice tipice va alcătui, socotesc, unul dintre cele mai atractive capitole ale cursului nostru.

Anticipînd însă asupra acelor preocupări și pentru interesul subiectului de astăzi, putem distinge de pe acum unele forme de judecată estetică. Fără îndoială că viața estetică este plină de judecăți estetice. Spiritul nostru este la fiecare moment întrepătruns de acte de judecată estetică. De pildă, cînd privesc o statuie și spun că este frumoasă sau cînd spun că statuia lui Lazăr din Bulevard este frumoasă, aceasta este o judecată, de vreme ce pun în raport un subiect cu un predicat. Aceasta este o judecată estetică de constatare, adică o judecată prin care constat valoarea estetică a unui obiect oarecare.

Dar afară de aceste judecăți estetice, de tipul cel mai simplu, cîte alte judecăți estetice nu mai există ! Există, de pildă, judecăți estetice de ierarhizare. Cînd, de pildă, ca un rezultat al unei repetate atingeri cu opera lui Eminescu pe de o parte și cu opera lui Alecsandri pe de altă parte, îmi formulez impresiunea în judecata : Eminescu este mai mare decît Alecsandri — aceasta este o

https://biblioteca-digitala.ro

judecată estetică, și anume o judecată estetică de ierarhizare. Nimeni nu va contesta îndreptățirea acestei judecăți sau, în tot cazul, nimeni nu va contesta că o astfel de judecată se produce și dacă se produce trebuie să cercetăm temeiurile cari îndreptățesc această judecată. Prin urmare, trebuie să întreprindem o logică estetică.

Dar în afară de judecățile estetice de constatare și ierarhizare, mai există și altele. Există, de pildă, judecăți de cenzurare estetică. De pildă, ascult opera *Răpirea din Serai* a lui Mozart și impresia mea ia forma acestei judecăți : în această operă libretul este partea slabă ; muzica este bună, este frumoasă, pe cînd libretul este urît, este superficial. Aceasta este o judecată de cenzurare estetică, adică dau un sens negativ unei părți a complexității care se numește *Răpirea din Serai* a lui Mozart. Această judecată de cenzurare estetică se poate combina cu o judecată de ierarhizare estetică. Atunci cînd, de pildă, zic că în opera *Răpirea din Serai* muzica este mai bună decît libretul, aci sînt două tipuri de judecăți cari se contaminează, dînd această formă mai mult sau mai puțin complexă de judecată, cînd spun că libretul este mai slab sau muzica este mai reușită decît libretul.

Acestea sînt numai cîteva exemple, a căror sistematizare o voi trata în partea cursului meu consacrată tipurilor de judecăți estetice. Toate aceste judecăți tinzînd la generalitate și la universalitate au exact caracterul judecăților din științe. Și dacă este așa, atunci evident că este interesant și, în tot cazul, este permis de a întreprinde o teorie a acestor judecăți estetice și a noțiunilor estetice pe cari ele le presupun și despre care am pomenit mai înainte.

Poate că din domeniul logic al sferei estetice lipsesc numai raționamentele. Raționamente estetice nu există. Și nu există raționamente estetice pentru că, fără îndoială, dacă impresiunea estetică pentru a se produce ar trebui să ocolească printr-o serie lungă de judecăți, ea și-ar pierde cu desăvîrșire acea spontaneitate care este de natura ei. Noțiunile și judecățile sînt rezultatul unor acte mai scurte, mai subite ale spiritului și, prin urmare, ele nu alcătuiesc acel mediu refrigerent al impresiunilor estetice pe care îl pot alcătui raționamentele ; ba, am

https://biblioteca-digitala.ro

spune, dimpotrivă, prezența noțiunilor și judecăților logic-estetice sînt o temelie de consolidare și de calificare a impresiunilor estetice. În definitiv, ce face criticul literar sau artistic decît opera de a asocia impresiunilor noastre șovăitoare o bază de certitudine și de claritate a unor noțiuni sau judecăți ? Cînd cititorul ia contact cu opera de artă literară sau un amator de muzică ia contact cu o operă muzicală, impresiunea rămîne șovăitoare pînă cînd persoane experimentate și capabile de o acțiune stăpînită și logică în fața artei vin să-i atragă atenția în ce categorie artistică intră opera de artă, de ce noțiuni este bine să-ți legi impresiunea ta sau în ce raport se găsește pe scara valorilor opera cu care ai avut contact printre celelalte opere din același gen, din aceeași epocă, formulînd judecăți estetice de constatare, de ierarhizare, de cenzurare ș.a.m.d.

Fără îndoială că această intervenție a criticei luminează în noi impresiunea și în același timp îi dă mai multă trăinicie, mai multă consistență. Experiența crucială care constă din existența criticei literare și artistice și din eficacitatea ei în orientarea propriei noastre vieți artistice dovedește că noțiunile și judecățile artistice nu lucrează ca niște dușmani ai impresiunei, capabili să dizolve impresiunea, ci mai degrabă ca niște temelii sprijinitoare ale ei.

Iată feluritele împrejurări cari, dovedindu-ne existența elementelor logice — noțiuni și judecăți — în viața estetică, legitimează în același timp și cercetarea asupra acestor elemente, așadar o cercetare de logică estetică, ca aceea pe care ne-o propunem anul acesta.

Dar noțiunile logic-estetice și judecățile logic-estetice au un nume special. Noțiunile esetice sînt valori și judecățile estetice sînt judecăți de valoare. Aceasta este deosebirea dintre ele și noțiunile și judecățile logice cu cari lucrează celelalte științe. Prin urmare, logica estetică este propriu-zis o logică a valorii estetice sau o teorie a valorii estetice, cum se mai numește, de altfel, și cursul nostru de anul acesta.

De la un timp, în tratatele de logică se vorbește îndeobște de o logică a valorilor. Toate tratatele moderne de logică au unul sau mai multe capitole consacrate lo-

https://biblioteca-digitala.ro

gicei valorilor, ba sînt chiar tratate speciale de logica valorilor, cum este tratatul lui Münsterberg sau cum este cartea foarte frumoasă a profesorului francez Goblot, *La logiques des jugements de valeurs.* Cu toate acestea, introducerea unor capitole consacrate valorilor în tratatele de logică este o idee recentă. Logica tradițională, logica mai veche, nu cunoaște acest capitol; el lipsește cu desăvîrșire din logica lui Aristotel. Și atunci este poate interesant să ne dăm seama în ce moment, sub impresiunea căror evenimente spirituale, logica tradițională, care s-a ocupat numai de acte logice existențiale, și-a anexat și capitolul valorilor.

Acest moment trebuie căutat în legătură cu constituirea modernă a științelor spiritului sau a științelor morale. Francezii afectează mai cu seamă termenul de științe morale *(sciences morales),* germanii termenul de științe spirituale *(Geisteswissenschaften).* Prin urmare, în momentul în care aceste științe morale și spirituale s-au constituit în contrast cu științele naturii, în acel moment logica a simțit nevoia să adaoge vechilor ei capitole, referitoare la cercetarea adevărurilor existențiale, capitole noi, privitoare la cercetarea valorilor.

Dar cînd s-au constituit științele moderne ale spiritului? Într-un moment în care cercetătorii au înțeles că realitatea se compune din două mari categorii de fenomene: pe de o parte din categoria de fenomene independente de om și pe de altă parte dintr-o categorie de fenomene introduse de om în structura realității, cu scopul de a realiza anumite valori ale omului. În momentul acesta n-a putut scăpa nimănui din vedere că există o adîncă deosebire între aceste două domenii și că logica veche nu putea da socoteală de această deosebire, principiile pe care ea le formula valorînd numai cu privire la cercetarea adevărului în legătură numai cu prima categorie de fenomene, fenomenele independente de om, rămînînd inoperantă însă față de suma valorilor pe care activitatea omenească o inserează în structura realității.

A fost, fără îndoială, un timp cînd s-a crezut că și valorile pot fi reduse la natură, atît în constituția cît și în geneza lor și că, prin urmare, vechea logică existen-

https://biblioteca-digitala.ro

țială ar putea să valoreze mai înainte și pentru aspectul acesta al valorilor dorite și introduse de om în țesătura realului. Vă reamintiți de la cursul anului I că în decursul veacului al XVIII-lea și al veacului al XIX-lea, dar din ce în ce mai rar și cu mai puțină forță, era reprezentată părerea că valorile omenești nu sînt decît un produs al procesului natural; că, de pildă, ceea ce este răspunzătoare de o particularitate sau alta a artei, prin urmare a valorii estetice, este clima, mediul geografic, vecinătățile geografice. Părerea aceasta a reprezentat-o — cum știți — Taine. În veacul al XVIII-lea, Montesquieu reprezenta aceeași părere în ce privește instituțiile politice și economice ale popoarelor. Aceste valori economice și politice n-ar fi, prin urmare, după Montesquieu, decît produsele cauzalității naturale care înconjoară pe om.

Dacă valorile nu sînt decît un produs al naturii, atunci știința valorilor nu este decît o știință naturală și, prin urmare, legile cari guvernează cercetarea adevărului în acest domeniu nu pot fi deosebite de legile cari conduc cercetarea adevărului în științele naturii. Atîta vreme, prin urmare, cît domeniul spiritual, al valorilor culturale, era înțeles ca o dependență a fenomenalității naturii, nu se simțea nevoia acestei deosebiri tranșante între o logică a existenței și o logică a valorilor.

De asemeni, nu se simțea această nevoie atunci cînd se socotea că valorile omenești sînt capabile să fie integrate în legi de generalitatea și universalitatea legilor cari conduc fenomenalitatea naturii. Dar o mare parte din vechea filozofie a istoriei ce încerca altceva decît să surprindă în seria valorilor pe care cultura omenească le produce acele raporturi cauzale permanente, analoage cu legile pe cari le observă și le formulează științele naturale? Vechea filozofie a istoriei caută legi în istorie, după cum științele naturii caută să găsească legi în natură.

A venit însă un moment în care aceste două păreri au trezit deopotrivă îndoiala cercetătorilor. Valorile s-au dovedit că nu pot fi completamente și istovitor explicate de către factorii naturali cari le-ar sta la bază. Sînt experiențe citate de nenumărate ori în filozofie. De pildă, între altele, aceea a comparației vechiului popor grecesc cu turcii moderni, cari — trăind în aceeași climă, pe

https://biblioteca-digitala.ro

același sol, prin urmare în aceleași vecinătăți geografice și, prin urmare, în condițiuni naturale analoage — au produs totuși niște culturi cu totul deosebite.

Iată, prin urmare, că procesul natural nu poate să explice cauzalitatea valorilor sau, în tot cazul, nu poate s-o explice istovitor ; o influență oarecare va fi avut loc, dar aceasta nu este singura influență și aceea care poate să explice pînă în ultima adîncime cauzalitatea valorilor. Încercarea de a rezolva valorile în procesul natural este o încercare, prin urmare, infructuoasă.

Pe de altă parte, cînd științele spirituale au ajuns mai conștiente de obiectul și de metodele lor, au trebuit să recunoască că scopul lor nu este deopotrivă cu scopul pe care și-l propun științele naturii. Științele naturii își propun într-adevăr să găsească legi generale și universal valabile cu privire la fenomenele naturii, nu însă tot astfel și științele valorilor.

Valoarea, în definitiv, nici nu cere să fie explicată, ci ea cere să fie înțeleasă. Între a explica și a înțelege, între explicație și înțelegere este o foarte adîncă deosebire. Acel care a făcut mai întîi această deosebire și și-a cucerit un mare merit în domeniul metodologiei a fost germanul Wilhelm Dilthey. El a făcut deosebirea între explicație și înțelegere, între *Erklären* și *Verstehen*. Îți explici un lucru rămînînd exterior lui, dar nu poți înțelege un lucru decît asimilîndu-te cu el, confundîndu-te cu el. Pot să explic cum se produce o scînteie electrică, fenomenul rămînîndu-mi exterior, ca un simplu obiect al observării mele, dar nu pot înțelege cruciadele — să spunem — decît asimilîndu-mă sufletește cu omul care le-a făcut, cu omul medieval. Pot să explic[1] foarte bine cum evoluează un embrion în sînul matern, dar nu pot înțelege ce a fost Revoluția franceză decît transformîndu-mă, pînă la un grad mai mult sau mai puțin avansat, eu însumi într-unul din oamenii cari au executat această mare mișcare istorică. Aceasta este deosebirea esențială între explicație și înțelegere.

Ei bine, valorile nu cer explicație. Curentele mai vechi, care socoteau că pot reduce[2] valoarea la natură,

[1] În textul de bază : înțeleg (n. ed.).
[2] În textul de bază : reproduce (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

socoteau că valorile reclamă să le explicăm [1] în mecanismul lor, așa cum explicăm [2] mecanismul fenomenelor naturii. Ce este însă o valoare nu se destănuiește atunci cînd dorim s-o explicăm, ci numai atunci cînd dorim și izbutim s-o înțelegem.

Pe de altă parte, valorile nici nu se lasă integrate în legi de caracter general universal, pentru că valorile sînt între ele ireductibile, pe cînd fenomenele naturii sînt reductibile între ele. Fenomenele naturii seamănă unul cu altul, o scînteie electrică seamănă cu altă scînteie electrică, dar niciodată o valoare cu alta. Atunci, dacă ele nu seamănă niciodată între ele, nu putem să inferăm de la ce a fost odată la ce va fi în viitor, așa după cum fenomenele naturii ne permit a infera de la ceea ce s-a întîmplat în trecut la cele ce urmează să se întîmple în viitor.

Adînci deosebiri între obiect și metodă există, așadar, între fenomenele naturii și valori ; stiluri de gîndire profund deosebite implică cercetarea naturii și cercetarea valorilor, și astfel logica tradițională, făcută numai pentru cercetarea naturii, s-a dovedit insuficientă îndată ce științele moderne ale spiritului s-au constituit și au devenit conștiente de originalitatea obiectului lor.

Dar, deși o dată cu constituirea acestor noi științe ale spiritului s-a simțit nevoia unei logice a valorilor, nu s-au scris însă logice separate ale feluritelor valori sau nu s-au scris separat pentru fiecare categorie de valori în parte. Pentru valoarea etică există unele cercetări logice. Lipsește însă cu desăvîrșire o logică a esteticii, o teorie logică a valorilor estetice. În tratatele generale de logică a valorilor sînt, pe ici pe colo, unele exemplificări relative la domeniul estetic, niciodată însă un capitol sistematic asupra acestui important domeniu care este domeniul valorilor estetice. Cetiți, de pildă, logica valorilor lui Goblot ; veți găsi dezvoltări în ce privește valorile economice, politice și etice, dar foarte puțin despre valorile estetice.

Din această constatare s-a înjghebat în mine hotărîrea de a cerceta pe cont propriu logica valorilor estetice, și rezultatele cercetării mele doresc să vi le expun în cursul de anul acesta.

[1] În textul de bază : înțelegem (n. ed.).
[2] În textul de bază : înțelegem (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

DEFINIȚIA VALORILOR. CLASIFICAREA VALORILOR

În prelegerea trecută am înfățișat motivele pentru care logica tradițională și-a anexat un nou capitol, consacrat studiului valorilor. Aceste motive le găseam noi în constituirea modernă a științelor spiritului. Cîtă vreme științele spiritului nu se diferențiaseră bine de științele naturale, în sensul că se socotea că punctele de vedere și metodele cari funcționează în legătură cu cercetarea problemelor naturii pot să valoreze și pentru cercetarea problemelor spiritului, atîta vreme nu se simțea nevoia unei adăugiri a vechei logice tradiționale, construită de la origine pentru întocmirea adevărului în legătură cu investigația naturii. Cînd însă s-a obținut o vedere clară asupra deosebirilor fundamentale dintre științele naturii și științele spiritului, o deosebire întemeiată pe faptul că științele naturii se ocupă pururi cu fapte, pe cîtă vreme științele spiritului se ocupă de valori, în același timp vechea logică tradițională a apărut insuficientă și noi capitole, consacrate studiului valorilor, au venit să completeze ceea ce mai înainte în ea constituia o lacună.

Dar după aceste considerații cu totul generale, menite să fixeze cadrul acestui curs de teoria valorilor estetice pe care îmi propun să-l dezvolt înaintea dumneavoastră, se cuvine să trecem mai aproape de miezul lucrurilor, întrebîndu-ne ce este o valoare și ce sînt judecățile de valoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Considerații în legătură cu aceste întrebări s-au mai auzit aci și au fost pronunțate chiar de mine. Vă aduceți desigur aminte de la cursul de știința culturii, pe care l-ați făcut în anii trecuți, că defineam valoarea ca obiectul unei nevoi, ca ținta unei aspirații. Mărturisesc că această definiție nu este satisfăcătoare și n-aș fi dat-o desigur în acel moment, dar, preocupat atunci mai mult să vă îndrumez decît să vă dau o cunoștință completă asupra materiei, m-am mulțumit și cu această definiție, pentru care știam că va veni momentul să o complectez și să o adîncesc.

De fapt, cînd definim valoarea ca obiectul unei nevoi sau ținta unei aspirații, a unei dorințe, menținem și în domeniul filozofic accepțiunea pe care o dă valorilor economia politică. Și, desigur, lucrul n-ar constitui o eroare, pentru că, de fapt, filozofia a preluat conceptul de valoare de la economia politică, și lucrul s-a întîmplat — după cum știți poate — sub presiunea ideilor lui Nietzsche, adevăratul întemeietor al filozofiei valorilor. Mult mai înainte ca filozofia să se fi ocupat de valori, cu aceste concepte s-a ocupat economia politică.

În economia politică, noțiunea de valoare este cam nesistematic întrebuințată, alături de noțiunile de „bun" sau de „avuție", pentru a exprima în toate cazurile același lucru, și anume obiectul unei dorințe. Această definiție, băgați bine de seamă, presupune însă o concepție psihologică a valorii. Cu alte cuvinte, cine definește valoarea ca obiectul unei dorințe nu acordă valorii o altă existență decît o existență psihologică și subiectivă, se afirmă implicit că valoarea n-ar exista decît dacă există și o dorință corespunzătoare. În momentul cînd una sau alta dintre dorințele noastre ar dispărea, ar fi eliminată din suflet, în același moment și valoarea respectivă ar dispărea și ea.

Iată însă o părere împotriva căreia trebuie să ne înscriem în fals. Căci, după cum veți vedea îndată, avem numeroase motive potrivit cărora sîntem obligați a încheia că valoarea nu are numai o simplă existență psihologic-subiectivă, ci, dimpotrivă, valoarea are o existență obiectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a ne convinge de acest lucru, este necesar însă ca noi să facem distincția pe care economia politică n-o face de obicei, și anume distincția dintre „bun" și „valoare". Un obiect este bun cînd participă la o valoare. Bunuri foarte felurite între ele pot însă participa la aceeași valoare. De pildă, îmbrăcămintea este un bun, hrana este un bun, locuința este un bun, dar, oricît de deosebite ar fi aceste valori între ele, toate deopotrivă sînt bunuri economice. Prin urmare, bunurile acestea în toată diversitatea lor participă la aceeași valoare, și anume la valoarea economică.

Din acest foarte simplu și foarte ușor de sesizat exemplu rezultă însă o primă constatare de mare importanță pentru noi, și anume constatarea că noțiunea de valoare este o noțiune cu mult mai largă decît noțiunea bunurilor. Bunuri foarte diverse, după cum ați văzut, le putem subsuma aceleiași valori, prin urmare nu trebuie să se confunde valoarea cu bunul, valoarea economică cu alimentul pe care îl introduc în organismul meu ; alimentul acesta este un bun, dar valoarea este altceva, este acea realitate ideală în legătură cu care resimt un obiect ca bun, o realitate ideală la care raportez un obiect pentru a-l declara bun. Așadar, valoarea are o existență superioară și exterioară bunurilor și de un caracter ideal. Este primul fel de a dovedi în ce constă obiectivitatea valorilor.

Dar obiectivitatea valorilor ne mai apare și dintr-un alt punct de vedere. O valoare este obiectivă pentru că ea se face recunoscută chiar atunci cînd lipsește actul răsfrîngerii ei subiective. Personal pot să nu fiu un amator de bijuterii, să nu mă intereseze aceste podoabe scumpe, și cu toate acestea să recunosc că o bijuterie are o valoare. Prin urmare, valoarea nu este condiționată neapărat de actul subiectivizării și valoarea nu trăiește numai într-o legătură exclusivă cu o aspirație care se îndreaptă către ea, de vreme ce pot recunoaște că o bijuterie este prețioasă, și totuși personal, subiectiv, intim, să nu resimt prețul acestei bijuterii.

În același fel pot recunoaște că o operă de artă este frumoasă, adăogînd totuși cu tot atîta îndreptățire că

https://biblioteca-digitala.ro

acea operă de artă nu-mi place. De cîte ori nu sîntem siliți să recunoaștem că opere ale clasicismului sînt într-adevăr frumoase, deși nu sînt pe gustul nostru ? Aceasta înseamnă că valorile trăiesc nu numai în legătură, în dependență cu nevoi, cu aspirații de ale noastre, ci ele au o existență obiectivă a lor.

Adeseori, iarăși, trebuie să admit că există fapte morale bune, valori morale, deși ele sînt necunoscute sau neprețuite de mine. Cum ne-am explica altfel fenomenul martirilor, al nedreptățiților mari ai istoriei decît prin această împrejurare ? Personalitățile acestea, pe cari le numesc martiri, mari nedreptățiți, precursori, sînt în realitate purtători de valori cari nu deșteaptă însă niciodată răsunetul subiectiv potrivit cu ele. Dacă valoarea n-ar exista decît în legătură cu anumite subiecte omenești cari le resimt, atunci existența martirilor și precursorilor n-ar fi cu putință. Dar faptul că astfel de personalități există, chiar atunci cînd ele nu trezesc un ecou subiectiv în contemporani, argumentează cu încă o dovadă existența obiectivă a valorilor.

În sfîrșit, valorile sînt obiective și pentru un alt motiv, pentru că ele au o realitate extraindividuală și supraindividuală, ele există, cu alte cuvinte, într-un plan extra și suprauman, de unde resimțim forța coercițiunii, a constrîngerii lor. Nu este nicidecum adevărat că valoarea există numai în raport cu anumite procese sufletești ale mele, cu anumite aspirații ale mele, că ea nu este decît proiecția dorințelor mele. S-ar putea spune mai degrabă dimpotrivă, că existența dorinței este proiecția unei valori care există în mod obiectiv. Cum vă explicați fenomenul modei sau fenomenul opiniei publice, care ne impun niște valori fără ca noi mai înainte să fi simțit nevoia lor ? Cum vă explicați, dacă valorile nu sînt obiective, fenomenul prin care cadrul de viață socială în care trăim, stat, națiune, confesiune, partid politic ș.a.m.d., îmi impune anumite valori, în așa fel încît cred în anumite puncte dogmatic-religioase nu pentru că credința aceasta s-ar constitui din aspirațiile mele, dar pentru că însuși cadrul confesional care mă cuprinde îmi impune acele valori ? De ce afirm anumite valori în societate sau națiune, și uneori cu fanatism, nu după libera

https://biblioteca-digitala.ro

alegere a spiritului meu sau din spontaneitatea vieții mele sufletești, ci pentru că aceste valori îmi sînt impuse de cadrul de viață socială în care trăiesc ? Vedeți, prin urmare, că și din acest punct de vedere valorile nu apar ca reflexul dorințelor care se agită în mine, ci ca niște realități obiective, care există în afară și de acolo impun forța lor coercitivă asupra mea.

Dar pentru că există și valori care rezultă spontan din viața mea sufletească, este necesar să distingem din acest punct de vedere două clase de valori : *valori autonome* și *valori eteronome*, valori care sînt un reflex al dorințelor mele și valori cari mi se impun din afară, cari din afară pot să creeze dorințe în mine. Între aceste două feluri de valori există numeroase conflicte. Ce este conflictul de viață al neadaptaților, conflictul de viață al răzvrătiților decît conflictul dintre valoarea autonomă a personalității proprii cu valoarea eteronomă impusă de cadrul obiectiv de viață în care trăiesc ? Dacă nu admitem existența acestor două feluri de valori, cu alte cuvinte dacă nu admitem alături de valorile subiective și valorile obiective, atunci cuprinsul vieții răzvrătiților și neadaptaților devine pentru noi neexplicabil.

Dar noi nici n-am putea să construim o logică a valorilor estetice, așa cum ne propunem la acest curs, dacă valorile n-ar fi obiective, dacă ele n-ar avea o existență obiectivă. Dacă valorile n-ar exista decît în funcțiune de variațiile individualității noastre, am putea cel mult să construim o psihologie a valorilor, dar nu o logică a valorilor. Faptul că vorbim de o logică a valorilor presupune implicit și existența obiectivă a valorilor. Pentru a întemeia, prin urmare, cursul de logică a valorilor estetice pe care îl vom dezvolta aici, era necesar să combat vechea teorie a existenței exclusiv subictive a valorilor.

Așadar, întorcîndu-ne la întrebarea cu care începeam prelegerea de astăzi : ce sînt valorile, și înarmați cu demonstrația despre obiectivitatea valorilor, putem încerca o definiție spunînd că *valorile sînt acele categorii ideale și obiective ale spiritului nostru care aplicate datelor brute ale existenței le transformă în bunuri.*

Mă explic. Definesc, așadar, valorile ca pe niște categorii ale spiritului. Expresia aceasta nu este nouă. Dum-

https://biblioteca-digitala.ro

neavoastră știți ce sînt categoriile în teoria cunoștinței. Categoriile sînt acele forme ale inteligenței noastre prin care impresiunile confuze primite de la realitate se organizează și devin elemente ale experienței noastre. Categorii a fixat în antichitate Aristotel, a fixat în timpuri mai noi Kant.

Noi nu formăm din impresiile confuze cari ne vin de la realitate obiecte clare ale experienței, obiecte ale cunoștinței, decît organizînd acel conținut vibrant și tumultuos care ne vine de la realitate prin anumite categorii. Numai întru cît lucrul îl înțelegem ca o cauză sau ca un efect, întru cît îl înțelegem ca o cantitate, ca o calitate sau ca o modalitate, numai în aceeași măsură lucrul se limpezește pentru noi. Din materialul brut de impresii primit de la realitate obținem cunoștințe clare numai turnînd aceste impresiuni în calapodul categoriilor.

Dar afară de categoriile pe care le-au distins Aristotel și Kant mai există o altă serie de categorii, prin care continuăm procesul de organizare a datelor primite de la lume. De data aceasta, aceste categorii nu mai lucrează asupra impresiunilor confuze venite de la realitate, ci lucrează asupra obiectelor cunoștințelor, asupra lucrurilor așa cum sînt date în cunoștință, dar le prelucrează în așa fel, încît le transformă în bunuri. Valorile sînt, prin urmare, categorii ale spiritului nostru, după cum spațiul, timpul și cauzalitatea — pentru a vorbi cu Schopenhauer — erau și ele categorii. Dacă prin spațiu, timp și cauzalitate nu facem decît să transformăm impresiunile primite de la lume în obiecte ale cunoștinței, prin această nouă serie de categorii cari sînt valorile transformăm aceste obiecte ale cunoștinței în bunuri. Un obiect oarecare îl pot organiza, așadar, după una sau alta dintre formele acestor categorii-valori : îl organizez prin forma valorii economice — și devine bun economic ; prin forma valorii teoretice — și devine bun intelectual, adevăr ; prin forma valorii estetice — și devine operă frumoasă.

Iată, de pildă, percepția unei păduri. Dacă organizez această percepție prin categoria valorii economice, pădurea este gîndită ca un bun economic, capabil adică de

https://biblioteca-digitala.ro

a fi exploatat, de a produce avuții ; dacă o torn în calapodul valorii estetice, devine pentru spiritul meu o apariție frumoasă a naturii ș.a.m.d.

Am, așadar, dreptate să spun că valorile nu sînt decît categorii cari organizează experiența, făcînd-o să treacă într-un plan superior al existenței, în planul bunurilor. Aceasta este concepția mea despre valori : *valorile pentru mine sînt categorii ale spiritului cari organizează faptele brute ale existenței transformîndu-le în bunuri.*

Dar după această definiție a valorilor, asupra căreia de altfel socotesc că va mai veni ocazia să ne ocupăm la curs, se cuvine a încerca o clasificare a valorilor. Din acest punct de vedere, disting două mari clase de valori, și anume : mai întîi *valorile-mijloace* și apoi *valorile-scopuri.*

Sînt într-adevăr valori pe cari le resimt ca atare sau cărora le acord o existență obiectivă ca atare, pentru că ele mă ajută să realizez valori mai înalte decît ele, care le întrec, le depășesc ; acestea sînt valorile-mijloace. De ce rîvnesc bani, de ce caut să cîștig bani ? Pentru că cu banii pe care îi cîștig doresc să-mi întrețin existența și doresc să îmbogățesc conținutul vieții mele, făcînd viața mai bogată, mai plină, mărind cantitatea de plăcere în viață, cantitatea de confort ; ba, chiar ceva mai mult, doresc prin libertatea pe care mi-o procură averea să studiez, vreau să cuceresc libertatea necesară spiritului meu. Prin urmare, banii sînt o valoare-mijloc. Dar toate valorile economice sînt valori-mijloace. Tot ce produce economia mondială, nu numai banii, dar grînele, produsele subsolului, toate acestea sînt valori-mijloace. Sistemul de acțiuni pe care economia unei țări sau unei societăți îl pune în joc nu alcătuiește un scop prin el însuși și nu este decît un sistem de mijloace prin care poporul dorește să adîncească și să îmbogățească cuprinsul său de viață. Un popor nu dorește să fie bogat numai de dragul avuției, dar pentru că bogăția este pentru el acea bază cu care poate realiza o cultură mai înaltă, o viață morală și artistică superioară.

De altfel, nu numai valorile economice sînt valori-mijloace, dar și toate valorile politice. Politica nu este niciodată un scop, ci totdeauna un mijloc, și valorile

https://biblioteca-digitala.ro

politice sînt valori-mijloace. Acela care dorește să obțină puterea politică pentru a impune o anumită ideologie, acela care desfășoară o anumită luptă în cadrul unui partid politic, acela face să funcționeze o seamă de valori politice concepute ca valori-mijloace, pentru că nu acționează numai de dragul puterii, ci el vrea ca prin aceste mijloace să obțină niște rezultate cari întrec politica, niște rezultate morale, științifice, estetice ș.a.m.d. Adevăratul om politic dorește să guverneze pentru că dorește ca în același timp poporul să devină mai luminat, mai bun și să trăiască o viață mai civilizată. Valorile politice sunt deci niște valori-mijloace.

Dar alături de valorile-mijloace, există valori-scopuri, acelea care nu sînt rîvnite pentru a ne ajuta să obținem ceva care le depășește, ci care sînt rîvnite în ele însele. Savantul care cercetează adevărul nu-l cercetează pentru că îi servește la ceva, ci pentru el adevărul este un scop și nu mai are nevoie de legitimarea unei alte valori care îl întrece, cum au nevoie de o legitimare valorile economice sau politice. De asemeni, valoarea morală este o valoare-scop. Nu realizezi binele pentru că ar servi altcuiva sau nouă, dar pentru că binele este în el însuși o valoare care nu mai are nevoie de altă justificare. Tot așa, degustăm valoarea estetică nu pentru că ar servi cuiva sau ar primi un sens dintr-o aspirație care ar întrece această valoare ori ne-am servi de această valoare numai ca o treaptă pe care trebuie să călcăm pentru a păși mai înainte, ci pentru că valoarea estetică are un scop intrinsec.

Vedeți, prin urmare, marea deosebire între aceste două clase de valori : valori-mijloace și valori-scopuri. Dar acum în interiorul valorilor-scopuri trebuie iarăși să distingem două clase. Există, fără îndoială, *valori-scopuri relative* și *valori-scopuri absolute*. Valorile-scopuri relative sînt acelea care au un preț în ele însele, fără îndoială, dar întotdeauna în legătură cu o anumită natură determinată, cu o certă formă de viață.

De pildă, morala este, fără îndoială, un sistem de valori-scopuri, dar aceste valori-scopuri nu valorează totdeauna pentru toate societățile omenești sau pentru toate grupurile omenești, ci numai pentru unele dintre ele.

https://biblioteca-digitala.ro

Se vorbește, de pildă, de o morală cavalerească și o morală burgheză ; se vorbește de conceptul moralei în antichitate, de conceptul moral al lumii moderne. Aceasta înseamnă că de fiecare dată concep aceste valori cu preț în ele însele, însă determinate de o anumită formă a vieții sociale. Există o morală profesională, care este legată de un anumit tip de ocupație : una este morala marinarilor sau a ofițerilor, alta este morala negustorului, sînt morale deosebite, cu imperative felurite, adresate oamenilor cari stau sub legea lor, cu deprinderi felurite, cu virtuți felurite. Prin urmare, aceste valori au un scop în ele însele, dar totdeauna depind de anumite forme determinate de viață.

Tot așa în ce privește valoarea estetică. Valorile estetice au totdeauna un scop în ele însele, însă uneori acest scop intrinsec este dependent de o anumită formă a vieții artistice. Una este, de pildă, estetica antichității, alta este estetica evului mediu ; imperative felurite, norme felurite conduc viața artistică a uneia sau alteia din aceste grupe sociale, ceea ce dovedește că valorile acestea, deși scopuri, sînt dependente de o funcțiune socială sau alta, de un tip omenesc ș.a.m.d.

Dimpotrivă, alături de aceste valori-scopuri relative există valori-scopuri absolute, cari nu sînt dependente de anumite forme de viață, de un anumit tip omenesc, de o anumită categorie de existență, ci au un preț absolut, universal. Adevărul, binele, frumosul, perfecțiunea despre care vorbește Descartes, binele suveran despre care vorbeau moraliștii antici sînt astfel de valori-scopuri absolute, care nu sînt dependente de anumite forme de viață, ci cari valorează pentru totalitatea formelor de viață. Noțiunea de Dumnezeu nu este, de asemeni, o valoare în legătură cu o formă sau alta a vieții, ci constituie sistemul cel mai larg de organizare a aspirațiilor ideale ale sufletului omenesc. Prin urmare, iată cum distingem două clase, de valori-mijloace și valori-scopuri, dar în interiorul acestora din urmă distingem două subclase : valori-scopuri relative și valori-scopuri absolute.

Este adevărat că uneori în teoria valorilor s-a încercat să se șteargă deosebirea aceasta foarte tranșantă pe care noi o facem între valorile-mijloace și valorile-sco-

https://biblioteca-digitala.ro

puri, spunîndu-se că în definitiv valorile-mijloace pot în unele condițiuni să devină valori-scopuri, după cum în alte condițiuni valorile-scopuri pot deveni valori-mijloace.

De pildă, am spus că banul este o valoare-mijloc, dar pentru un avar banul devine o valoare-scop. Dar nu numai banul, sînt și alte obiecte de utilitate, obiecte cu sens economic, care în perspectiva acelui ins care se ocupă cu colecționarea lor devin valori-scopuri. De pildă, o marcă poștală este o valoare-mijloc, pentru că ea reprezintă într-o anumită formă plata pe care eu o fac poștei, care în schimb se însărcinează cu transportarea scrisoarei sau a obiectului marcat de la un punct la altul, dar sînt oameni cari colecționează mărci; pentru aceștia mărcile nu mai sînt valori-mijloace, ci valori-scopuri. Iată, prin urmare, un alt exemplu eclatant în care valorile-mijloace se transformă în valori-scopuri. Iată că nu se mai poate face — se spune — o deosebire tranșantă între ele.

Pe de altă parte, valorile-scopuri se pot transforma în valori-mijloace. De pildă, am spus că valoarea religioasă este o valoare-scop. Fără îndoială că noi, în avîntul religios, luăm contact cu ființa supremă, cu divinitatea, nu pentru că pe calea aceasta urmărim vreun scop oarecare, ci pentru că trăirea religioasă își are prețul în sine însăși. Cu toate acestea, au fost filozofi și oameni de stat care [...] [1] în religie și au recomandat religia nu pentru scopul ei intrinsec, ci pentru că, de pildă, prin religie poporul animat de instincte anarhice ar putea să fie ținut în frîu; religia a fost considerată de unii gînditori, cum au fost cei din veacul al XVIII-lea, ca o aliată necesară a puterii politice. În cazul acesta, religia nu mai este concepută ca un scop, ci ca un mijloc; scopul adevărat este aci valoarea politică, pe care noi la început o desemnasem ca mijloc.

Dar mai există și alte exemple de astfel de valori-scopuri transformate în valori-mijloace. Am spus că adevărul este o valoare-scop. Dar uneori adevărul nu este luat ca valoare-scop, ci ca o valoare-mijloc: vreau să

[1] Cuvînt indescifrabil în textul de bază (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

cunosc adevărul pentru ca prin această cunoștință să stăpînesc natura și s-o silesc să-mi cedeze bogățiile ei, vasăzică să-mi satisfac o dorință. Știința este concepută astfel ca un mijloc de exploatare a naturii. Prin urmare, scopul este aci de ordin economic, iar vechea valoare-scop, adevărul, este considerată un mijloc.

Chiar frumosul, valoarea estetică, care ne apare o valoare-scop prin excelență, a fost conceput adeseori ca o valoare-mijloc. Chiar numai în cuprinsul antichității avem o înțelegere a valorii estetice cînd ca un mijloc al valorii economice, cînd ca un mijloc al valorii religioase, cînd ca un mijloc al valorii teoretice.

De pildă, cunoașteți din cursul de istoria esteticei vorba celebră a lui Socrate, pe care o raportează în *Memoriile* sale Xenophon, vorba după care un scut de aur poate să fie urît dacă nu este potrivit cu scopul său, iar un coș cu gunoi poate să fie frumos dacă el este potrivit cu scopul pentru care este făcut. În această comparație a lui Socrate se întrevede un concept economic al frumosului, potrivit căruia frumosul n-ar fi decît expresiunea unei juste adaptări a mijloacelor la scopuri, n-ar fi decît expresia confortabilului, potrivitului, adaptatului, aptului.

Pe de altă parte, cînd Platon spune că frumusețea nu este decît aspectul prin care sufletul meu este încins de iubire și mînat către patria lui eternă, către lumea în care rezidă prototipul lucrurilor, ideile, către lumea ideală, în cazul acesta frumosul este înțeles ca un mijloc pentru valorile religioase și etice. Frumosul este numai vehiculul care poartă sufletul meu către cunoștința lumei ideale. Și în această teorie estetică a lui Platon frumosul nu este conceput ca un scop în sine, ci ca o valoare-mijloc, scopul este o valoare religioasă la care ajung prin mijlocirea frumosului. Tot astfel, cînd în *Poetica* sa Aristoteles spunea că frumusețea în artă nu este decît o formă mai perfectă a adevărului, că, prin urmare, ceea ce este necesar în lucruri ne apare limpede de-abia în împrejurarea artei. Atunci artei i se dă nu numai un conținut filozofic, dar și un scop filozofic, arta este gîndită prin subordonare la valoarea teoretică.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată atîtea exemple în care valorile pe cari noi le-am indicat drept valori-scopuri sînt, de fapt, concepute ca niște valori-mijloace. Cu toate acestea, obiecția aceasta împotriva deosebirei tranșante dintre valorile-mijloc și valorile-scopuri nu este o obiecție îndreptățită, pentru că dacă reluați și observați bine exemplele pe care le-am dat, atunci constatați cu ușurință că este cu neputință de a transforma o valoare-scop într-o valoare-mijloc sau valoarea-mijloc într-o valoare-scop fără ca să mai fie vorba de aceeași valoare, și nu de alta, fără ca în același timp valoarea respectivă să evolueze către un alt tip de valori. Căci religia care este concepută ca un mijloc de guvernare a popoarelor nu mai este religie, ci politică ; știința care este concepută ca un mijloc de îngenunchere a naturii nu este știință pură, ci tehnică, prin urmare o ramură a economiei ; arta care este concepută ca un mijloc de înălțare a sufletului nu mai este artă adevărată, ci este pedagogie, adică este altceva. Prin urmare, fără îndoială că pot transforma o valoare-scop în valoare-mijloc, dar o dată cu aceasta nu mai am de-a face cu aceași valoare, ci cu o valoare nouă.

Prin urmare, noi ne simțim obligați să menținem deosebirea categorică pe care am făcut-o între valorile-mijloace și valorile-scopuri. Valoarea estetică este o valoare-scop. Aceasta este prima definiție a valorii estetice. Dar valori-scopuri mai sînt : valoarea teoretică — adevărul, valoarea morală — binele, valoarea religioasă — sacrul, și atunci se pune întrebarea : ce distinge valoarea-scop estetică de celelalte valori-scopuri ? Pentru a răspunde însă la această întrebare este nevoie de mai ample dezvoltări, cărora le voi consacra prelegerea de rîndul viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

RAPORTUL DINTRE VALORI ȘI BUNURI

CORELAȚIA VALORII ESTETICE CU CELELALTE VALORI-SCOPURI

În cursul nostru de teoria valorii estetice sau de logica estetică am ajuns la acest punct : după ce am arătat motivele cari au condus la crearea unui capitol nou în logică, și anume la logica valorilor, am trecut la încercarea de a defini valorile.

În această privință, avem de luptat cu o veche și îndărătnică prejudecată : valorile sînt înțelese, în genere, dintr-o perspectivă psihologic-subiectivă ; pentru această perspectivă valorile sînt expresiunea unor dorințe. Față de această părere foarte generală, noi a trebuit să întemeiem obiectivitatea valorilor. Acesta a fost punctul cel mai important pe care l-am atins în prelegerea trecută și nu vom mai reveni asupra lui cu amănunte.

După ce, în tot cazul, am definit valorile, am încercat să le clasificăm, recunoscînd două mari clase : valori-scopuri și valori-mijloace. În al doilea rînd, am arătat raporturile în cari se găsesc valorile-scopuri cu valorile-mijloace. Față de părerea că valorile-mijloace pot să se transforme în valori-scopuri, și valorile-scopuri în valori-mijloace, noi am arătat că orice schimbare de acest fel schimbă și caracterul valorii.

Astăzi ne propunem să studiem altceva, și mai întîi care este raportul dintre valorile-scopuri și bunuri. Deosebirea dintre valorile-scopuri și bunuri am arătat-o și rîndul trecut : bunurile sînt obiecte în cari o valoare se întrupează, valorile sînt categorii ideale, cari organizează

https://biblioteca-digitala.ro

un anumit material și-l transformă în bunuri. Bunuri economice sînt toate obiectele uzuale răspunzînd nevoilor noastre : obiectele de îmbrăcăminte, de alimentație, de adăpostire etc. ; bunuri teoretice sînt operele de știință ; bunuri estetice sînt operele de artă ș..a.m.d. Dar bunurile nu sînt valori, ci valorile sînt categorii generale, în raport cu cari gîndind anumite obiecte acestea din urmă devin bunuri. Valorile n-au o existență concretă, ci o pură existență ideală.

Un obiect devine bun atunci cînd printr-un act mental al omului reușesc să îl introduc în sfera unei valori oarecare. Atunci cînd din simpla bucată de piatră fac o statuie însemnează că materialul indiferent, inexpresiv, stupid — dacă voiți — prin acțiunea mea umană a fost introdus în sfera unei valori estetice, s-a transformat într-un bun estetic. Prin urmare, nu putem confunda între bunuri și valori, ele sînt unități cu desăvîrșire eterogene.

Dar importă acum să cercetăm în ce raport se găsesc bunurile cu valorile. Veți vedea că acest raport nu este simplu, univoc, ci el se poate prezenta în două feluri deosebite. Între bun și valoare poate să existe mai întîi un raport de transcendență. Veți vedea îndată însă că nu este singurul raport care poate să existe între valori și bunuri.

Ce înseamnă că poate să existe un raport de transcendență între bunuri și valori ? Aceasta înseamnă că valoarea depășește bunul, că nu este întrupată perfect în bun, că îl întrece în așa fel încît actul de cuprindere a valorii în bun este un act de mediațiune. Iată, de pildă, valorile cari se găsesc în acest raport cu bunurile respective : valorile științifice, morale și religioase. Nici una dintre aceste valori nu sînt perfect topite în bunurile respective, ci le depășesc, există într-adevăr deasupra lor, în așa fel încît atunci cînd iau cunoștință de un bun, ființa valorii nu este cuprinsă dintr-o dată, ci trebuiesc acte de mijlocire, de mediațiune, prin cari treptat-treptat ne apropiem de acele valori.

Să luăm un exemplu. Iată, de pildă, o operă științifică. Singura străbatere sau cetire a unei opere științifice sau ascultarea unei conferințe științifice, cum este această

https://biblioteca-digitala.ro

prelegere, nu ne transmite dintr-o dată valoarea, ci textul operei științifice alcătuiește numai o bază de la care începe acea serie de acte cari alcătuiesc laolaltă efortul cercetării lectorului care vrea să înțeleagă valoarea, sensului științific cuprins în acel text. Prin urmare, în aprehenderea valorilor în bunuri există aci o serie de acte de mediațiune ; valoarea nu este dată în bun, ci bunul alcătuiește o bază pe care ne putem ridica spre valori. Așadar, valorile se găsesc într-un raport de transcendență față de bunuri.

Tot așa, faptele morale sau acțiunile religioase nu sînt nici ele fuzionate cu ființa valorii, ci valoarea le depășește. Actele religioase și actele morale, deopotrivă cu operele științifice alcătuiesc obiectul cercetării, interpretării, comentării din partea noastră. Faptul că putem spune că interpretăm sau comentăm o operă științifică, după cum spunem că apreciem o valoare religioasă sau morală, înseamnă că valoarea nu este integrată în bun, ci depășește bunul ; este deci o lume a transcendenței unde există valorile acestea.

Antichitatea, care a gîndit aproape totul, a simbolizat într-o legendă renumită această situație de transcendență a valorilor de cari mă ocup eu și în cazul acesta al valorilor teoretice sau morale. Vă aduceți aminte de celebra întrebare pe care obișnuia s-o pună Sfinxul teban oamenilor — pe care a pus-o și lui Oedip — și care cerea un răspuns precis, în urma cărei întrebări cel care nu răspundea era pedepsit cu moartea. Oedip a scăpat de ispita acestei întrebări-enigme. Sfinxul întreba : „Care este animalul care merge dimineața în patru picioare, la prînz în două și seara în trei ?“ Oedip găsește imediat răspunsul : „Este omul“. În astfel de enigme, în astfel de formațiuni mentale, valoarea depășește obiectul, în așa fel încît pentru apropierea de ea trebuie o serie de acte mijlocitoare. Astfel de valori sînt nu numai enigmele Sfinxului sau vechile enigme orientale, ci sînt într-un fel toate operele științifice, actele morale și actele religioase, pentru că toate deopotrivă cer interpretarea, comentarea, o serie de acte mijlocitoare, menite, cu alte cuvinte, să pună în legătură bunul cu valoarea.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu totul altul este însă raportul în care se găsește valoarea față de bun în cazul valorii estetice. Aci valoarea se găsește topită în bun, bun și valoare fac una și aceeași ființă, raportul dintre ele este imanența. Ele sînt fuzionate laolaltă în așa fel încît cunoscînd opera de frumusețe valoarea care se găsește în ea se trădează imediat, nu este nevoie de o cercetare iscusită a minții, ci frumusețea devine pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, este un moment de facilitate. Vedeți, prin urmare, cum sîntem îndreptățiți să constatăm două tipuri de relații între valori și bunuri : tipul relației transcendente, în cazul valorilor teoretice, morale și religioase, și tipul relației imanente, ca în cazul valorilor estetice.

Acest îndoit raport posibil între valori și bunuri este plin de consecințe. Pentru că, într-adevăr, bunurile teoretice, morale și religioase sînt fungibile, cu alte cuvinte, se pot schimba între ele, bunurile acestea n-au o unicitate care ține de esența lor, ci sunt interșanjabile sau fungibile, cum se spune în economia politică, cum se spune, de pildă, despre o monedă. Ei bine, tot astfel, bunurile cari se găsesc în raport de transcendență cu valorile lor sînt fungibile între ele și sînt fungibile între ele pentru că ele se referă la aceleași valori ; valoarea nu face corp, nu este perfect solidară cu ființa concretă a bunului, și din această pricină ființa concretă a bunului este oarecum indiferentă, este interșanjabilă cu un alt bun care se referă la aceeași valoare.

Mă voi explica îndată. Operele filozofice firește că au o parte de unicitate în ele, și aceasta mă tem că vine tocmai din pricina caracterului lor estetic. Dar prin conținutul lor teoretic, prin conținutul lor ca valoare teoretică pură, operele științifice sînt fungibile. Căci cum s-ar explica faptul că operele științifice sau filozofice, ca, de pildă, *Cursul de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte sau seria operelor filozofice ale lui Spencer, sînt adeseori cetite în niște prelucrări rezumative sau popularizatoare : Auguste Comte în prelucrarea lui Rigolage, iar Spencer în prelucrarea lui Collier ? Faptul că o anumită operă poate ține locul alteia, înseamnă că aceste două opere sînt fungibile sau înlocuibile, iar acest caracter de înlocuibilitate provine din faptul că valoarea nu este fuzio-

https://biblioteca-digitala.ro

nată cu corpul bunului, al obiectului, ci că ea îl depășește. Dar depășindu-le, realizîndu-se în afară de ele, mai multe obiecte pot semnifica deopotrivă aceeași valoare.

Același lucru se întîmplă și pentru cazul bunurilor morale. Nici în cazul actelor morale nu există o unicitate strictă, ci și aci există o putință de fungibilitate. Reflectați, de pildă, la instituția morală „vendeta", răzbunarea unei persoane de către altcineva. Dacă acțiunea morală ar fi nefungibilă, atunci n-ar fi posibil ca ofensa pe care am primit-o eu să fie răzbunată de altcineva. Dar aceasta se întîmplă și în așa-numitul „duel prin delegație". Sînt oameni cari nu se pot bate în duel din pricina vîrstei sau a unei infirmități oarecare și atunci cineva care stă îndeaproape celui ofensat își ia însărcinarea de a spăla prin duel ofensa adusă acestuia. Faptul că în duel există această posibilitate de substituire a persoanei dovedește că actele morale nu sînt nefungibile, ci, dimpotrivă, prezintă un caracter de fungibilitate, care este nedespărțit de toate valorile cari trancend bunurile, cari nu sînt fuzionate cu însăși ființa bunurilor respective.

În sfîrșit, în actele religioase întîmpinăm aceeași fungibilitate foarte caracteristică și care merită într-adevăr să fie studiată. Pentru că, în definitiv, ce este intercesiunea preotului prin rugăciune decît dezvoltarea ideii că actele religioase sînt și ele fungibile ? Ar fi firesc ca atunci cînd vreau să obțin ceva de la Dumnezeu să mă rog eu însumi lui și dacă socotesc că rugăciunea mea va fi eficace, atunci socotesc că este cu neputință să fie făcută de altcineva. Totuși, toată practica religioasă se bazează pe ideea fungibilității actelor religioase : în locul meu se roagă preotul, și pentru cei cari sînt în viață, dar absenți din locul de rugăciune, și pentru cei cari au încetat să mai trăiască. În locul nostru rugăciunea o face preotul. Este deci aceeași fungibilitate pe care am văzut-o la valorile morale și teoretice.

Sacrificiul, de asemeni, este o dovadă a fungibilității valorilor religioase. Gîndiți-vă la sacrificiul din *Vechiul Testament*, cînd Dumnezeu cere lui Avraam sacrificiul lui Isaac. Dumnezeu îl oprește pe Avraam cînd vrea să-și sacrifice fiul, aducînd la picioarele rugului un animal de

https://biblioteca-digitala.ro

sacrificiu. Și aici deci acțiunile se pot schimba, ele sînt înlocuibile, sînt fungibile, după cum sînt toate valorile cari se găsesc în raport de transcendență cu bunurile lor.

Nu tot așa este împrejurarea pentru valorile cari se găsesc în raport de imanență cu bunurile lor. Aci ne întîmpină un alt caracter, anume caracterul unicității absolute. O operă de artă nu poate fi înlocuită ori fungibilă. Nu putem înlocui pe Rafael pictînd *Școala din Atena*; acest act nu este cu putință de a fi înlocuit cu altul, pentru că este absolut unic. Vorbesc de actul creațiunii, nu de acte cari se pot multiplica sau repeta. La Florența se găsește statuia *David* de Michelangelo și la Signoria, în marmură, și în piața Michelangelo, în piatră. Ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al întrupării într-un material a unei creațiuni care a fost făcută numai o dată și nu mai poate fi repetată.

Prin urmare, comparînd valorile între ele obținem această interesantă deosebire: că valorile-scopuri teoretice, morale și religioase sînt fungibile, pe cîtă vreme valorile estetice nu sînt fungibile niciodată.

Atunci, dacă este așa, putem să încercăm acum o definiție a valorii estetice. Noi am definit în prelegerea trecută valoarea în general. S-ar cuveni acum, apropiindu-ne de obiectul propriu cursului nostru, să definim valoarea estetică principial, spunînd că *valoarea estetică se numește valoarea-scop imanentă bunului și nefungibilă.*

Dar valoarea estetică nu apare niciodată izolată în sufletul omenesc sau în societate, ci întotdeauna ea apare sau precedată, sau însoțită de alte valori, de data aceasta de alte valori-scopuri, și atunci o problemă nouă ne apare, în fața căreia trebuie să ne oprim puțin, și anume problema, cu adevărat interesantă, a raportului dintre valoarea estetică și celelalte valori posibile. Raportul acesta poate fi de două feluri: există un raport dinamic, genetic sau cauzal între valoarea estetică și celelalte valori, dar există în același timp și un raport static între valoarea estetică și celelalte valori. Ambele aceste raporturi trebuie să le considerăm în prelegerea de astăzi.

Pentru a începe cu cele dintîi, să ne întrebăm ce înseamnă că între valoarea estetică și celelalte valori există

https://biblioteca-digitala.ro

un raport dinamic, adică genetic-cauzal? Aceasta înseamnă că din exercițiul altor valori poate să apară valoarea estetică. Dumneavoastră ați auzit desigur despre importanta lege pe care a stabilit-o W. Wundt în cartea sa consacrată *Eticei*, de legea *eterogoniei scopurilor*. Wundt, studiind societățile omenești, a observat că acțiunile pornite în vederea unor anumite scopuri, pe măsură ce se desfășoară, își atribuie alte scopuri decît acelea cari le conduseseră la început. De pildă, cineva intră într-o profesiune oarecare, dar intră în profesiunea aceasta cu simpla intenție de a-și agonisi cele trebuincioase vieții; pe măsură însă ce activitatea se desfășoară în cadrul acestei profesiuni, începe să-l intereseze nu numai agonisirea celor necesare vieții, ci încep să-l intereseze și alte valori, legate de firea profesiunii începute, și atunci profesiunea, care era exercitată la început pentru scopuri — să zicem — pur utilitare, continuă să fie exercitată mai departe pentru scopuri profesionale de o natură mai specială. Ce s-a întîmplat aci? Vechilor scopuri li s-au substituit, în măsura desfășurării acțiunii, scopuri noi. Această lege, după cum vedeți foarte reală și care are un foarte vast cîmp de aplicare, o numește Wundt legea eterogoniei scopurilor.

Ei bine, legea eterogoniei scopurilor trebuie s-o evocăm atunci cînd vrem să studiem raportul dinamic, genetic-cauzal, între valoarea estetică și celelalte valori. Astfel s-a afirmat o cauzalitate economică a esteticului. Este celebra teorie a lui K. Bücher, cuprinsă în cartea sa *Arbeit und Rhythmus*, care susține că la originea artei se găsește munca economică. La primitivi orice muncă în comun era întovărășită de un strigăt ritmic, în care se regăsește principiul muzicei de mai tîrziu. Muzica, prin urmare, și dansul deopotrivă se dezvoltă din această activitate economică, ce apărea din nevoia de a da o succesivitate regulată și, prin urmare, o mai bună productivitate desfășurării muncii.

Dar s-au afirmat nu numai cauzalități economice ale esteticului, dar și o cauzalitate politică a lui. De pildă, este sigur că primele forme ale dansului — și dumneavoastră știți că dansul este cea mai importantă artă în societățile primitive, pentru că dansul în societățile pri-

https://biblioteca-digitala.ro

mitive este o artă complexă, care cuprinde deopotrivă dans, muzică și poezie — au un caracter politic : războinicii imitau acțiunile luptei pentru a influența mai dinainte ceea ce urma să se desfășoare mai tîrziu pe adevăratele cîmpuri de luptă. Întîmpinăm aici cauzalitatea politică a esteticului.

Gîndiți-vă de asemeni la acea magnificență a principilor din alte timpuri, generatoare de artă. Măreția politică și dorința de a afirma această măreție au fost creatoare de artă, au generat artă. Prin urmare, ne găsim în fața unei cauzalități politice a esteticului.

Ce să mai vorbesc de cauzalitatea religioasă a esteticului ? Îmbinarea între estetic și religios a fost de multe ori observată. Totuși, voi aminti despre relația de atîtea ori constatată între magie și artă. Pentru cercetători ca Salomon Reinach, întreaga artă primitivă se ridică din magie ; reprezentarea vechilor animale de către primitivi — susține S. Reinach în lucrarea sa *Cultes, mythes et religions* — are un sens magic.

În sfîrșit, în civilizații mai apropiate, biserica, instituția religioasă, a fost un cadru care a solicitat enorm creațiunea artistică. Încît și din acest punct de vedere se poate vorbi fără doar și poate de o cauzalitate religioasă a esteticului.

Însă vedeți că raportul se poate răsturna și se poate vorbi de o cauzalitate estetică și în domeniul celorlalte valori. Pentru că, ce este moda, ce este luxul decît contribuția aspirației estetice a omului în domeniul economic ? Nu este adevărat, după cum susțin unii economiști politici, că relațiunile economice trebuiesc înțelese numai din nevoia de subzistență a omului. Peste întreținere există domeniul economic al superfluului, care este produs din aspirația mai liberă a omului pentru a crea nu utilități, ci forme de lux ale vieții. Aci avem o dovadă convingătoare a cauzațiunii esteticului în domeniul economic.

Dar se poate oare vorbi de o cauzalitate estetică și în domeniul social-politic ? Fără îndoială, rolul artei este formidabil în formarea unui grup social. Acest grup social poate să fie națiunea, clasa socială sau confesiunea religioasă. În toate deopotrivă arta poate să lucreze ca un

https://biblioteca-digitala.ro

factor de formare și de întărire a conștiinței grupului și, prin urmare, ca un factor politic. Sentimentul național în fiecare dintre noi este în cea mai mare parte format din sentimentul aderenței noastre la anumite bunuri spirituale. Sîntem români cu toții pentru că simțim românește, dar dacă analizezi simțirea aceasta descoperi, printre altele, că a simți românește înseamnă a simți acea adîncă comunicare sufletească cu anumite figuri reprezentative ale culturii și civilizației românești, iar printre aceste figuri reprezentative cu cari te simți împreună un loc de seamă ocupă artiștii. Sîntem români pentru că ne încălzește arta unui Eminescu, unui Grigorescu, unui Luchian ș.a.m.d. Prin urmare, toți artiștii mari sînt centre de grupare națională, arta lor are o acțiune social-politică. Prin urmare, ne găsim aci în fața unei cauzațiuni estetice a politicului.

Aceasta nu numai în legătură cu națiunea, ci și în grupul mai restrîns de clasă sau al unei confesiuni. Cu siguranță că veți înțelege contribuția enormă a muzicii unui Bach pentru consolidarea puternică a bisericii protestante. Un protestant simte pe Bach ca pe un compozitor de geniu și ca unul care a dat o expresie mai adecvată confesiunii reformate din care face parte el. Aci întîmpinăm deci cauzalitatea estetică în domeniul social.

Se poate vorbi însă de o cauzalitate estetică în domeniul moral? S-a vorbit despre acest lucru. Amintiți-vă de teoria pe care o schițează Schiller în *Scrisorile asupra educației estetice a omenirii*. Ei bine, el arată că opera de artă nu este ea însăși morală, dar creează în sufletul nostru o stare favorabilă moralității, pentru că opera de artă, fără a combate apetiturile senzuale, materiale, ale sufletului nostru, le potolește, le îmblînzește; prin acțiunea artei vechea brutalitate a omului se temperează și atunci, în această stare de disponibilitate, moralitatea găsește un teren prielnic în care se poate insera. Prin urmare, aci ne găsim în domeniul unei cauzalități estetice în domeniul moral.

S-ar putea vorbi apoi de o cauzalitate estetică în domeniul religios. Fără îndoială că de acțiunea artei se leagă totdeauna o anumită orientare în ideile noastre religioase. Cultura artistică favorizează religiile imanen-

https://biblioteca-digitala.ro

tiste, panteiste, acelea cari caută să ne scoată în evidență prezența imanentă a divinului în natură, și în același timp conduce spiritul nostru către o anumită religiozitate panteistă. Prin urmare, ne aflăm în fața unei interveniri a esteticului în domeniul religios; se poate vorbi, prin urmare, de o generare a acestui domeniu prin valoarea estetică.

În acestea ar consta, într-o foarte scurtă înfățișare, raportul dinamic, genetic-cauzal, dintre valoarea estetică și celelalte valori.

Dar, în afară de acest raport, între valoarea estetică și celelalte valori există și un raport static. Toate valorile cari apar în unitatea unei culturi întreține între ele o anumită ordine, toate seamănă, ca și cum toate s-ar înălța dintr-o rădăcină comună.

Să alegem două exemple citate și alteori la cursul meu de estetică sau la cursul de știința culturii. Exemplul evului mediu comparat cu epoca Renașterii. Ei bine, toate valorile din toate domeniile culturii medievale seamănă între ele și se deosebesc de valorile culturii Renașterii, cari iarăși, la rîndul lor, se aseamănă între ele.

Evul mediu în toate manifestările lui este dominat de universalism. În domeniul economic, universalism, pentru că în acest domeniu nu întîmpinăm pe producătorul autonom și individual, pe industriașul și negustorul care decide numai de interesele sale personale și se găsește într-un raport de concurență cu producătorul vecin, ci producătorul medieval se găsește încadrat în breaslă. Breasla decidea de calitatea și cantitatea producțiunii. Evul mediu era sustras crizelor de supraproducție, așa de primejdioase în viața modernă. Era foarte înțeleaptă breasla medievală: nu lăsa să se producă prea mult, să scadă prețul și să ruineze pe producător. Regula cvantumul producției și calitatea producției. Cam aceleași materialuri erau întrebuințate și produsele făcute în același fel, ca să nu se introducă diferențe între negustori. Breasla regula în același timp prețul producției. Prin urmare, producției individuale i se substituia o producție universalistă în sensul lui Spann, pe care îl explicăm tocmai la sociologie.

https://biblioteca-digitala.ro

Universalismul acesta îl remarcăm nu numai în domeniul economic al evului mediu, dar și în domeniul politic. În domeniul politic nu avem de-a face cu națiuni bine conturate, izolate și opuse unele altora, ci forțele politice ale evului mediu sînt mari formațiuni universaliste: pe de o parte biserica apuseană, catolicismul, iar pe de alta imperiul, deopotrivă mari formațiuni ecumenice cari depășeau marginile statelor naționale și căutau să construiască un imperiu unic, care aspira să egaleze întinderea lumii civilizate.

În domeniul teoretic nu avem cugetarea individuală. Adevărul este universal și este reprezentat de biserică, iar cugetarea nu face decît să sistematizeze și să justifice dogma. Valoarea teoretică este deci dominată de dogmatism, care este o formă universalistă a gîndirii.

În sfîrșit, în artă, întîmpinăm același universalism. Aceleași motive și același stil domină peste tot. Toate produsele artei medievale seamănă extraordinar între ele, fie că sînt făcute în dreapta Rinului, fie în stînga lui, fie în nordul sau sudul Europei. Este o omogenitate extraordinară în producția artistică medievală, pentru că ea este, de fapt, universalistă.

Mai mult decît atît. Meșterii evului mediu sînt foarte rareori cunoscuți. Sînt minunate catedralele ai căror meșteri nu-i cunoaștem. Nu pentru că s-ar fi scurs prea multă vreme din momentul creațiunii lor, dar pentru că amintirea lor n-a fost păstrată, deoarece ființa individuală nu interesa pe nimeni. Din sufletul întreg al comunității creștine se ridicau catedralele către slava lui Dumnezeu. Deci universalism și în această privință.

Care este apoi arta cea mai caracteristică a evului mediu? Este arhitectura, arta colectivităților care reprezintă comuna sau confesiunea, care reprezintă ființa colectivă a poporenilor. Prin urmare, vedeți că idealul artistic al evului mediu seamănă cu celelalte valori, pentru că este animat deopotrivă de ideea universalistă.

În Renaștere, la fel, toate valorile seamănă între ele. Renașterea este însă dominată de idealul individualist. Universalismului medieval i se opune individualismul Renașterii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce devine acest individualism în ordinea economică ? Breslele încep să se stingă [1], pentru că breslele erau făcute pentru un negoț închis, în centre mici. În momentul în care comerțul capătă expansiune, breasla nu mai poate sta închisă, ci apare întreprinzătorul, care desemnează ființa noului agent al vieții economice în Renaștere. Prin urmare, întreprinzătorul este o ființă individuală care pleacă să cucerească o piață, îmbunătățind producția lui pentru a cuceri această piață. Spiritul individual apare în Renaștere prin apariția tipului întreprinzător în viața economică.

Dar nu numai în viața economică, ci și în domeniul politic observăm aceeași accentuare a ideii individualiste. Formațiunile vechi politice, ca, de pildă, Sfîntul Imperiu Roman de națiune germană, acel mare stat care tindea să cucerească toată Europa, sînt înlocuite de alte formațiuni, de micile tiranii, de statele-cetății supuse tiranului uzurpator. Și acum, pe de altă parte, încep să se desfacă națiunile moderne, cari sînt individualiste ; pe marea pînză a formațiunilor medievale, imperiul și catolicismul, cresc deci unități mai mici. Națiunile nu sînt produsele unei viziuni universaliste a lumii, ci ale unei viziuni individualiste. Lucrul l-am simțit în vremea războiului, care a fost momentul culminant al împotrivirii individualiste între națiuni.

Dar același individualism îl întîmpinăm și în știință și în filozofie. Nu mai este dogma care domină cercetarea, ci cercetarea este condusă de rațiunea individuală. Secondînd această tendință individualistă în filozofie, Descartes stabilește că este adevărat nu ceea ce referă dogma, ci ceea ce apare clar și distinct rațiunii mele individuale.

În sfîrșit, în artă, iarăși individualismul domină, pentru că arta Renașterii nu mai este o artă colectivă. Multiplicitatea școlilor și curentelor din timpul Renașterii este extraordinară. Școlile încep să se succeadă la mici intervale, și acestea devin mai mici pe măsură ce ne apropiem de timpul nostru, așa încît aceste școli se suc-

[1] În textul de bază : distingă (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

ced în vremea noastră uneori la un interval de cîte un an sau doi.

Ei bine, aceasta înseamnă o pătrundere a stilului individualist în artă. Dar mai avem acele creațiuni colective, universale ale evului mediu ? Nicidecum. Ceea ce apare pe primul plan al artei Renașterii este portretistica, reprezentarea fizionomiei proprii, iar arhitectura încetează a fi cea mai caracteristică artă a Renașterii.

Ceea ce trebuie să reținem din toate acestea este raportul în care se găsesc valorile între ele după punctul de vedere dinamic sau static. Valorile trăiesc în aceeași atmosferă și întrețin legături de înrudire.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERPRETAREA VALORII ESTETICE PRIN VALOAREA TEORETICĂ

Reîncepînd cursul de estetică acum, după vacanță, este necesar să stabilim legătura cu cele pe cari le-am înfățișat înaintea dumneavoastră în prelegerile de dinainte de vacanță, o legătură care a putut să fie, nu zic ruptă, dar în tot cazul slăbită de această excepțional de lungă vacanță.

După cum știți, cursul de anul acesta se numește un **curs de teoria valorilor estetice** sau de logică estetică. Pentru că apropierea acestor două cuvinte, *logică* și *estetică*, poate să trezească uimirea oricui, am căutat să stabilesc în primele prelegeri ale cursului de anul acesta **legitimitatea unei logice estetice**. Logica estetică este pentru noi un capitol special al acelei subsecțiuni mai largi a logicei generale care este constituită de logica valorilor.

Dar logica valorilor, la rîndul ei, este un cîștig relativ recent al cercetărilor de logică, pentru că logica mai veche, cea tradițională, nu studia decît noțiunile, judecățile și raționamentele, apoi metodele de cercetare a adevărului în legătură cu științele naturii. În momentul însă în care s-a constituit, alături de științele naturii, ca o unitate autonomă, grupa științelor spiritului, adică acelea în cari totdeauna cercetarea se face în considerația anumitor valori ale culturii, în acel moment logica tradițională a resimțit nevoia să anexeze un capitol nou, consacrat studiului valorilor. Printre aceste va-

https://biblioteca-digitala.ro

lori există însă valoarea estetică, de unde îndreptățirea de a studia valoarea estetică cu metoda și obiectivele pe cari poate să și le propună logica.

Dar, firește, atît n-ar fi fost suficient pentru a ne îngădui să vorbim de o logică estetică. A trebuit să arătăm că valoarea estetică cuprinde numeroase elemente logice. Pentru a stabili această vedere am avut însă de luptat cu păreri înrădăcinate, atît în lumea logicienilor, cît și în lumea unora dintre specialiștii esteticei.

Într-adevăr, obiectul esteticei, frumosul în natură și frumosul în artă, este plasat în domeniul alogic al sentimentului. Și pentru că acest sentiment se dispune la polul opus rațiunii, care caută să găsească adevărul, atunci a fost nevoie să arătăm cîte elemente raționale intră în cuprinsul vieții estetice. Am vorbit deci despre noțiuni logice și judecăți logice, însă în chip sumar, pentru că urmează să revenim mai amplu asupra acestor materii.

Mai departe, pentru că vorbim de valorile estetice, trebuie să ne dăm seama ce sînt valorile în general și atunci am încercat o definiție a valorilor, pe cari le-am definit ca pe niște realități obiective, înscriindu-ne în fals împotriva părerii care vede în valoare simplul obiect al unei dorințe. Față de această vedere psihologistă, care înțelege valoarea numai ca un răspuns, ca o reacțiune a conștiinței noastre la anumite obiecte menite să satisfacă unele aspirații ale ei, am protestat stabilind caracterul ideal și în același timp obiectiv al valorii.

Valorile le-am despărțit apoi de bunuri pentru că bunurile sînt obiecte[1] materiale cari participă la valori, pe cîtă vreme valorile sînt categorii în raport cu cari anumite obiecte sînt resimțite drept bunuri.

Trecînd la clasificarea valorilor, am distins între valori-scopuri și valori-mijloace și am arătat modul în care valorile-mijloace se pot transforma în valori-scopuri, și valorile-scopuri în valori-mijloace. Dar întotdeauna această schimbare se face cu sacrificiul caracterului lor originar, în așa fel încît o valoare religioasă, să spunem, în momentul în care se transformă într-o valoare-mijloc,

[1] În textul de bază : obiective (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

încetează de a mai fi religioasă, pentru a deveni o valoare politică.

În sfîrșit, am căutat să stabilim care este legătura între valori și bunuri : valorile pot depăși bunurile sau pot fi imanente în bunuri, ceea ce este cazul valorilor estetice.

Am arătat apoi că valorile nu apar singure în conștiință, ci se asociază cu alte valori, cu alte cuvinte, valorile comunică între ele. Această stare de lucruri am căutat s-o ilustrăm comparînd cultura evului mediu cu cultura Renașterii, arătînd cum valorile comunică între ele, cum se întrețes unitar, în așa fel încît pictura unei epoci seamănă și cu structura vieții economice, și cu religia din acest timp etc.

Dar desigur toate aceste lucruri le veți găsi mai bine în notele dumneavoastră. Deocamdată a fost necesar numai să invoc încă o dată planul general al dezvoltărilor de pînă acum, pentru ca să pășim cu mai multă siguranță mai departe.

Atunci cînd am vorbit despre felul cum valoarea estetică se asociază cu alte valori, spuneam că această asociație sau unitate dintre valori poate să fie de două feluri. Ea poate să fie o unitate dinamică, genetică, sau o unitate statică, logică.

Dinamică-genetică este relația dintre valori în sensul că una poate produce pe cealaltă. Activități cari au fost pînă la un timp în scopul unor anumite valori încep de la un moment dat să fie exercitate pentru alte valori decît acelea pentru care se exercitau la început. Această lege a descoperit-o psihologul și filozoful W. Wundt și a botezat-o cu numele de eterogonia scopurilor.

Prin urmare, valoarea estetică stă în legătură cu alte valori, pentru că aceasta a servit ca fundament al apariției ei. Gîndiți-vă la ipoteza lui Bücher, după care valoarea estetică este rezultatul unei munci economice : oamenii au observat că munca se produce în mai bune condițiuni și dă un randament mai mare cînd devine ritmică. Din interesul pur economic de a munci în mai bune condițiuni și cît mai rentabil s-a dezvoltat *ritmul,* o *valoare* estetică. Iată în ce fel activitatea exercitată pînă la un timp pentru un anumit scop, în vederea unei anu-

https://biblioteca-digitala.ro

mite valori, începe să fie exercitată de la un moment dat în vederea altei valori.

Există însă și o comunicație de ordin static, logic, între valori, fără să se producă una pe alta; ele se găsesc într-o anumită comunicație, după cum a dovedit cultura evului mediu comparată cu cultura Renașterii.

Stabilirea acestui fapt al comunicației dintre valori este plină de consecințe, pentru că, într-adevăr, dacă valorile nu sînt izolate, ci comunică între ele, atunci putem să explicăm o anumită valoare prin valori deosebite, adică putem interpreta, de pildă, produsele artei cu valori religioase, vorbind de sensul religios al unei anumite opere de artă, sau putem vorbi de sensul economic al unei anumite opere de artă, sau putem vorbi de sensul filozofic, teoretic, al unei anumite opere de artă.

Există cercetători cari consideră arta cum ar considera o operă de filozofie, căutînd să găsească în ea anumite propoziții teoretice ale spiritului, dar acest lucru n-ar fi cu putință dacă n-ar exista o comunicare a valorilor, o comunicare care ne permite să interpretăm valoarea estetică din punctul de vedere al altor valori.

Pentru ziua de astăzi mi-am propus să exemplific această teorie, referind în fața dumneavoastră asupra unor cercetări foarte interesante, pe care le-a întreprins un estetician german în legătură cu această interpretare a esteticului prin filozofie sau teoretic. Cercetătorul de care vă vorbesc și ale cărui rezultate foarte instructive aș voi să le prezint în ședința de astăzi se numește Hermann Nohl, actualmente profesor la Universitatea Göttingen. Cercetările se găsesc cuprinse în scrierea sa *Die Weltanschauung der Malerei (Concepția despre lume a picturei)*, apărută în 1908, retipărită apoi sub titlul *Stil und Weltanschauung (Stil și concepție despre lume)*.

H. Nohl este un elev și un continuator al foarte renumitului filozof german, mort de mai multă vreme, dar a cărui operă a avut un răsunet postum cu mult mai întins decît acela de care s-a bucurat în timpul vieții sale, Dilthey.

Dilthey este unul dintre gînditorii care și-au cîștigat în ochii modernilor mai multe merite orientînd studiile filozofice către cercetarea tipologică. Dacă se vorbește

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi atît de mult despre tipuri în sociologie, psihologie, în etică, dacă pretutindeni cercetătorii sînt înclinați să descopere tipuri, structuri unitare și să explice cu aceste structuri manifestările vieții sufletești, lucrul, fără îndoială, se datorește într-o măsură covîrșitoare filozofului W. Dilthey.

Dilthey a stabilit o tipologie foarte interesantă în legătură cu istoria și sistemul general al filozofiei. Pentru Dilthey există trei structuri filozofice tipice, adică toată istoria filozofiei, în vastitatea și varietatea enormă a sistemelor pe cari ea le face să defileze prin fața noastră, poate fi atribuită unuia sau altuia dintre cele trei tipuri sau cele trei structuri filozofice pe cari el le distinge.

Cari sînt aceste structuri filozofice distinse de Dilthey ? Mai întîi aceea pe care el o denumește cu termenul de *idealismul libertății*. În ce constă atitudinea tipică fundată pe structura idealismului libertății și cine reprezintă această structură ? Printre filozofii care înfățișează mai expresiv idealismul libertății, Dilthey enumeră pe Anaxagoras, Socrate, Platon, Aristotel, dar și pe unii filozofi ai vremii moderne, cum este, de pildă, filozoful idealist german Fichte.

În ce constă soluția tipică a idealismului libertății ? Pentru idealismul libertății lumea întreagă este produsul unei forțe personale sau abstracte care transcende această lume, fie că această forță se numește Dumnezeu sau, cum se numea la stoicii antichității, rațiunea universală, logosul divin. Pentru idealismul libertății lumea este dublată prin creatorul ei, care o depășește, și, pe de altă parte, idealismul libertății afirmă libertatea voinței omenești și dă vieții un scop moral. Viața, ba chiar universul au un scop moral pentru idealismul libertății. Lumea există pentru Fichte numai pentru a opune o rezistență voinței libere omenești, ca în felul acesta să poată dovedi vitejia ei și să apară astfel valorile morale în lume.

Alături de idealismul libertății, sub rubrica căruia intră sisteme filozofice așa de numeroase și care aparțin deopotrivă epocii antice și epocii moderne, Dilthey distinge *idealismul obiectiv* sau *panteismul*, reprezentat de un Heraclit și Parmenides, de un Giordano Bruno și Spinoza sau de Goethe, Schopenhauer și Schleiermacher.

https://biblioteca-digitala.ro

Idealismul obiectiv afirmă armonia universală și, prin urmare, stabilește că toate lucrurile există într-un același plan ; nu mai sînt în două planuri deosebite, ca în idealismul libertății, unde lumea există pe un plan, și creatorul ei pe un plan superior, ci toată lumea există într-un fel pe un anumit plan și într-un ansamblu armonic, iar acest ansamblu armonic este străbătut în toate punctele lui de un „logos" superior sau de un alt principiu, cum ar fi „voința" la Schopenhauer.

Alături de idealismul libertății și de idealismul obiectiv, Dilthey distinge *naturalismul,* reprezentat de Democritos în antichitate sau de Hobbes și Hume în epoca modernă. Pentru acest naturalism, lumea în întregimea ei are o simplă existență materială sau poate fi cel mult concepută ca o succesiune de senzații de-ale noastre, așa cum se întîmplă, de pildă, la naturaliști : cum a fost pozitivismul lui Auguste Comte sau cum au fost în vremea noastră Avenarius și Mach.

Acest univers de calitate materială se rezolvă în serii de senzații ale conștiinței noastre și este un univers strict determinat, ceea ce atrage după sine și principiul că voința noastră este strict determinată. Liberul arbitru este aci pus la îndoială, iar ca principiu regulator al vieții morale este invocat principiul plăcerii, principiul hedonistic.

Aceste trei structuri filozofice deosebite, aceste trei atitudini tipice în concepția universului și datoriilor omului în lume le recunoaște H. Nohl și în cazul artei. Prin urmare, H. Nohl interpretează arta după aceste trei poziții filozofice tipice, distinse înaintea lui de către Dilthey. El nu face altceva decît să interpreteze arta cu valori filozofice, și întreprinderea sa dovedește tocmai teza pe care v-am formulat-o înainte, și anume teza unității, a comunicării valorilor în unitatea structurii tipice.

Ce poate fi o pictură idealistă în sensul idealismului libertății ? În ce fel, în care moment sau în care elemente ale unei opere de artă poate găsi Nohl valori cari pot să fie subsumate ideii de idealism al libertății ? Pentru a înțelege ce poate fi o artă inspirată de idealismul libertății, H. Nohl propune exemplul artei bizantine, în

https://biblioteca-digitala.ro

special al mozaicului bizantin, așa cum se găsește în unele monumente religioase ale Orientului, dar cu o strălucire nemaipomenită în vechile biserici ale Ravennei, care, la un moment dat, a jucat tocmai rolul de centru al civilizației bizantine.

Dar întrucît se poate spune despre arta bizantină că este o artă a idealismului libertății, prin urmare o artă în care se pot recunoaște afirmații inclusive despre un principiu care ar depăși și dedubla lumea ? Arta de mozaicuri a Bizanțului este o artă într-adevăr hieratică, ea își propune să înfățișeze de fapt sfinți, persoane religioase legendare și să le înfățișeze în așa fel încît ele par într-adevăr a fi smulse din mijlocul acestei lumi în care trăim noi și figurează acolo în așa fel încît ele parcă domină din sublimitatea lor transcendentală lumea fenomenelor în care ne mișcăm noi.

Unde se pot recunoaște însă în artă urmele celeilalte concepțiuni filozofice, a idealismului obiectiv, adică a panteismului ? Există o artă care poate fi pătrunsă de etosul concepției panteiste, în care putem găsi valori teoretice panteiste ? Da, o astfel de artă este pentru Nohl arta Renașterii. Considerați — ne spune el — felul în care în arta Renașterii personajele comunică cu natura. Gîndiți-vă că în acest moment apare în pictură deprinderea de a întovărăși portretele cu un fond de peisagiu, așa încît fizionomia omului reprezentat acolo și peisajul joacă, comunică împreună.

Această armonie dintre om și natură, de care un exemplu ne poate da *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci, se interpretează în sensul filozofic cînd vorbim de panteismul acestei picturi.

În arta lui Correggio, Velásquez etc. avem, dimpotrivă, de-a face cu o artă naturalistă. Nu mai găsim de dată aceasta personaje sublime dominînd lumea noastră, nici personaje aflătoare într-un raport de intimă comunicare cu natura, ci [1] ființe studiate în expresivitatea lor particulară și cari se găsesc într-un raport de unitate cu lucrurile. Arta spaniolă și arta Țărilor de Jos înfățișează oameni și obiecte, dar în așa fel încît unitatea între oa-

[1] În textul de bază : ci cu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

meni și obiecte provine de la legile naturii, care îi [1] domină deopotrivă.

Iată cum în opera de artă se pot găsi valori filozofice. Acestea din punct de vedere al cuprinsului, al subiectului tabloului. Aceeași relație poate fi studiată din punctul de vedere al organizației tabloului.

În ce constă organizația tablourilor artei bizantine? De fapt — spune Nohl — aici nu avem de-a face cu o organizație, pentru că ceea ce interesează mai întîi în arta creatorului de mozaicuri din Ravenna este izolarea omului, care pentru el este sfîntul, figura legendară religioasă, izolarea ei din amestecul turbure al realității în care trăim noi; de aceea pictorul bizantin nu pune în raport lucrurile între ele, ci el prezintă o singură făptură ridicîndu-se sublim și depășind condiția noastră.

În naturalism, dimpotrivă, avem un fel de organizare, dar o organizare de un caracter special: în naturalism nu ni se dau întreguri depline, ci ni se dau oarecum frînturi din realitate, izolate într-un mod cu totul accidental, în așa fel încît într-un tablou naturalist un personagiu care se găsește la margine, sau [un] copac, poate să fie tăiat în două, din care o parte rămîne în afară de cadru și, prin urmare, nepictat. Ceea ce naturalismul înfățișează aci este tocmai tendința naturalismului de a ne da fragmente ale realității, nu toturi perfect închegate, ci fragmente accidentale smulse din această realitate.

Cu o organizare propriu-zisă nu avem de-a face — spune Nohl — decît în pictura panteistă, cum este, de pildă, pictura Renașterii și a altor școli unde ni se înfățișează într-adevăr întreguri perfect organizate, în care interesul tabloului coincide cu centrul lui. Figura principală este așezată aci în centrul tabloului, și interesul se întinde și se istovește pînă la limitele tabloului, fie că tabloul ne înfățișează o scenă unitară, fie că ne dă un grup de oameni așezați în anumite raporturi sistematice între ei și în așa fel încît întregul face într-adevăr impresia unei totalități perfect închegate și necondiționate.

[1] În textul de bază: le (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel, ne spune H. Nohl, în tratatele de pictură ale Renașterii apare mai întîi ideea de a compara o operă de artă cu un organism, o idee care a revenit apoi de multe ori în estetică și, printre altele, în estetica lui Kant, care, în *Critica judecății*, se ocupă de adînca înrudire între opera de artă și organism.

Prin urmare, și din punctul de vedere al organizării tabloului se pot urmări cele trei poziții filozofice fundamentale. Și din punct de vedere al organizației tabloului putem, așadar, să interpretăm valoarea estetică cu valori teoretice.

Lucrul este posibil și în legătură cu mărimea tabloului, căci, într-adevăr, pictura idealistă, pictura bizantină, realizează mărimi superioare vieții : sfinții din mozaicurile Ravennei sînt cu mult mai înalți decît oamenii din realitate, prezintă staturi colosale, pentru a întări impresia de sublimitate.

Dimpotrivă, pictura naturalistă are statura vieții, ba chiar o tendință interesantă către miniatură. Este interesant că miniatura nu apare decît spre sfîrșitul Renașterii, cînd Renașterea trece în naturalism. Pictura flamandă sau pictura olandeză este o artă de miniatură, pentru că pictorii stau aci din punctul de vedere al naturalismului, al unei lumi considerate din înălțimea sau importanța omului de știință superior realității, astfel că la baza acestei tendințe miniaturiste se poate recunoaște o adevărată atitudine teoretică naturalistă.

Față de aceasta, pictura panteistă a Renașterii preferă întreguri limitate la mărimi potrivite, pentru că ea vrea să ne dea organisme integrale, totaluri bine închegate, cari să poată fi cuprinse dintr-o singură privire, ceea ce este cu neputință pentru staturile colosale ale picturii idealiste.

Cele trei poziții filozofice în pictură se pot urmări și în raportul care rezultă între[1] realizările picturale și realitate.

În ce raport se găsește pictura idealistă, arta mozaicurilor bizantine, față de realitate ? Seamănă figurile pe cari mozaicurile le reprezintă cu realitatea ? Nicidecum.

[1] În textul de bază : dintre (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Omul apare acolo stilizat, expresia particulară este eliminată din el, pentru a nu se reține decît simbolul religios, transcendental, pe care îl întrupează. Apoi aceste figuri par smulse, ridicate din vălmășagul vieții reale și prin faptul că totdeauna sînt plasate pe o linie cu mult deasupra liniei orizontului. Oamenii mozaicurilor Ravennei sînt înfățișați, astfel, ca și cum pictorul i-ar fi privit de jos, ca și cum acele apariții sfinte sau demonice ar apărea în cer.

În sfîrșit, mișcarea nu este niciodată înfățișată de bizantinism. Aceasta nu pentru că n-ar fi putut s-o facă, dar pentru că nu-l interesează. Mișcarea este ceva care ține de viața noastră frămîntată, de succesiunea turbure a fenomenelor, pe cîtă vreme figurile acelea sublime, inspirate de concepția idealistă a vieții, există într-o nemișcare hieratică, într-o împietrire eternă.

Dimpotrivă, naturalismul, fără îndoială, dă expresiuni particulare și dă mișcarea. Arta portretisticei, ca artă a expresiunii individuale, a fost dusă la o mare perfecțiune în toate epocile inspirate de poziția naturalistă și, în același timp — lucru foarte interesant — el situează [1] figurile sau scenele pe cari le pictează pe o linie mai jos decît orizontul, sensibilizînd în mod concret atitudinea de plasare superioară a naturalismului față de realitate.

În această vreme, pictura panteistă a Renașterii așază de cele mai multe ori figurile ei pe aceeași linie cu orizontul, stabilind o comunicație ușoară, directă, plină de încredere cu privitorii.

În sfîrșit, din punctul de vedere al reacțiunii pe care operele picturii o pot trezi în contemplator, în acela care ia cunoștință și se bucură de operele picturii pot fi de asemeni distinse cele trei poziții filozofice deosebite.

Într-adevăr, pictura idealistă, arta mozaicurilor bizantine, trezește în cel care o privește o atitudine care este aceea a unui contemplator îndepărtat și umil, ca și cum acele figuri ale mozaicurilor Ravennei ne-ar strivi, ne-ar depăși așa de nemăsurat, încît noi nu putem să întîrziem în fața lor decît cu sentimentul de umilință al aceluia care ia contact cu misterele.

---

[1] În textul de bază : studiază (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Dimpotrivă, pictura panteistă cere de la noi amestec, ne inspiră fuziune, simpatie, cu figurile pe cari le înfățișează. Teoria simpatiei estetice este — după cum s-a observat adeseori — o teorie construită pe baza materialului pe care-l dau în primul rînd artele Renașterii, și mai ales pictura Renașterii. De aceasta este vorba în special aci. Față de creațiunile bizantine avem o atitudine îndepărtată și umilă ; față de figurile prietenoase și simpatice ale Renașterii, dimpotrivă, sîntem invitați la fuzionare, la acte de simpatie, de amestec al vieții noastre cu viața lor.

Pe cînd, în sfîrșit, pictura naturalistă inspiră de data aceasta un sentiment de superioritate a noastră față de înfățișările pe cari le reprezintă. În naturalism, omul rămîne mai îndepărtat și strein de realitate, dar nu este îndepărtarea ființei care se simte umilită de simbolul care îl depășește, ci este îndepărtarea de o realitate care este ea umilă față de noi, pe care o dominăm cu puterea inteligenței noastre.

Prin urmare, și din punctul de vedere al reacțiunilor pe cari operele de artă le trezesc în noi, se pot distinge cele trei atitudini teoretice tipice, despre cari a vorbit mai întîi W. Dilthey.

Firește că o pictură idealistă nu este numai cea bizantină, după cum o pictură panteistă nu este numai a Renașterii și o pictură naturalistă nu este numai a Țărilor de Jos și a Spaniei, după sfîrșitul Renașterii, ci aceste trei structuri teoretice le putem găsi și în alte școli artistice. Fără îndoială că în arta modernă se vede ceva din hieratismul, din idealismul vechi al artei bizantine. Fără îndoială că un idealism al libertății poate fi recunoscut și în arta egipteană, după cum un anumit naturalism poate fi observat în arta impresionismului modern. După cum un anumit panteism, cu o expresie a prieteniei, a fuziunii cu lumea, poate fi recunoscut nu numai în arta Renașterii, dar și într-o artă așa de îndepărtată de a noastră cum este arta japoneză, unde ne vorbește o aceeași natură înfățișată cu dragoste, cu prietenie.

Vedeți, prin urmare, că tipurile pe cari le-a stabilit pentru filozofie Dilthey și pe cari le-a aplicat Nohl la

https://biblioteca-digitala.ro

pictură pot fi extinse pentru a aduce sub rubrica lor pe oricare dintre producţiile artistice ale omenirii.

Eu n-am citat însă aceste interesante cercetări ale lui Nohl decît pentru valoarea lor de document, căci ele într-adevăr ilustrează cum nu se poate mai bine tocmai posibilitatea interpretării valorilor artistice prin valorile teoretice.

Dacă însă ne întrebăm acum care este fundamentul logic al acestei posibilităţi, noi îl găsim în împrejurarea, înfăţişată mai înainte, a unităţii valorilor, a comunicării valorilor. Dacă valorile ar exista separat, dacă ele, de fapt, n-ar fi solidare înăuntrul conştiinţei noastre, studiile de interpretare filozofică a artei, ca acelea pe cari le-a întreprins Nohl, cu siguranţă că n-ar fi cu putinţă.

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTELE LOGICE ALE CREAȚIEI ARTISTICE

Dezvoltările de pînă acum ale cursului de anul acesta au fost determinate de întrebarea cu care acest curs a debutat, și anume dacă este cu putință o logică estetică. Dar răspunsul la această întrebare depindea de găsirea răspunsului unei alte întrebări, și anume dacă viața estetică presupune sau angajează anumite elemente logice sau nu, căci dacă viața estetică este liberă de orice imixtiune logică, atunci este inutil, ba chiar imposibil, de a încerca o logică estetică.

La această întrebare noi am răspuns afirmativ — și afirmația noastră a fost sumară, urmînd ca ea să se completeze în însăși măsura dezvoltărilor acestui curs. Primul element logic pe care l-am distins în logica estetică sînt noțiunile-valori, de aci interesul de a defini valorile, de a le clasifica și, în sfîrșit, de a arăta chipul cum se influențează ele reciproc sau — cum spuneam — cum comunică valorile în unitatea sufletului.

În legătură cu această chestiune, am făcut o expunere cu un caracter mai degrabă incidental rîndul trecut, atunci cînd am arătat cum comunică valorile estetice cu cele teoretice și cum această împrejurare ne permite o interpretare filozofică a artei, un comentar al artei cu valori teoretice, filozofice.

În această ordine de idei, am avut ocaziunea să referez asupra interesantelor cercetări ale esteticianului și filozofului german H. Nohl, care urmărește trihotomia stabi-

https://biblioteca-digitala.ro

lită de Dilthey în domeniul filozofiei și în domeniul artei, descoperind un idealism al libertății, un idealism absolut și un naturalism al artei.

Dar aceasta a fost o digresiune care nu trebuie să ne abată de la linia dreaptă a cursului nostru, aceea care tinde mai întîi a scoate în evidență elementele logice care interesează viața estetică și apoi a sistematiza aceste elemente. Prin urmare, pînă acum am vorbit despre noțiuni care fiind valori ne-au făcut să întîrziem și asupra teoriei generale a valorilor, în special asupra teoriei valorilor estetice.

Dar în teoria valorilor nu interesează numai noțiunile, ci și actele logice cu un caracter mai complex decît noțiunile. Cum putem urmări aceste elemente logice, interesante în viața estetică? Le putem urmări în cele două mari compartimente ale vieții estetice, și anume în legătură cu creațiunea artistică și cu contemplația artistică.

Începem cu creațiunea artistică, pentru a scoate în evidență cum în țesătura de evenimente sufletești cari alcătuiesc creațiunea artistică intră și unele de un caracter pur logic. Evident că sînt aci acte sufletești cari nu interesează logica, dar pe acestea nu le vom scoate la lumină, pentru că nu facem aci o expunere generală a creațiunei artistice, ci o expunere sub raportul special al problemei urmărite la acest curs. Aceasta poate să dea impresiunea că noi insistăm prea mult asupra elementelor logice în creație; dacă însă veți ține prezentă în minte problema specială pe care ne-am propus-o, atunci veți vedea că nu facem aci o expunere inspirată de un spirit exclusivist, ci încercăm numai un răspuns la problema pe care ne-am pus-o.

O dată cu aceasta trebuie să vă mai reprezentați ceva: că aceste elemente logice pe care le vom scoate în evidență au o valoare estetică și pentru a înțelege bine lucrul acesta trebuie să vă duceți cu mintea la ceea ce am spus cînd am vorbit despre existența noțiunilor în receptarea operelor de artă.

O teorie răspîndită, așa de răspîndită încît sub semnul ei se întrunește o mare majoritate a sistemelor de estetică, este aceea că contemplația artistică nu trebuie nici-

https://biblioteca-digitala.ro

odată să se servească de mediațiunea vreunui concept cu riscul de a pierde caracterul de spontaneitate, care este caracterul ei cel mai propriu; cu alte cuvinte, dacă în locul unui contact direct și spontan cu opera de artă caut să pun în legătură impresiunea cu o noțiune oarecare, atunci impresiunea se compromite din punct de vedere estetic. Față de această părere generală, noi afirmăm că noțiunile în receptarea operelor de artă nu au acest caracter dizolvant, ci mai degrabă ele servesc la clarificarea contemplațiunei artistice.

De pildă, cineva care se găsește în fața *Călătoriei spre Cythera,* celebra pînză a lui Watteau, și n-ar ști nimic despre ce sînt grațiosul și caracterele stilului rococo din veacul al XVIII-lea va avea o impresiune vagă și nu va înțelege întreaga valoare, întreaga semnificație a pînzei pe care o are în față. Prin urmare, noțiunea de grațios și rococo servește ca noțiune intermediară, ea nu împiedică impresiunea estetică, ci o îndrumează și o clarifică. Dacă noțiunea n-ar avea această valoare pentru limpezirea și adîncirea impresiunilor estetice, atunci o persoană neinstruită artisticește, nerafinată, contemplatorul grosolan cu un cuvînt, ar avea o reacțiune estetică mult mai potrivită, pentru că ar fi spontan, ba chiar acest fel ar fi singurul esteticește posibil, ceea ce este cu neputință de a crede și ceea ce, prin urmare, îndreptățește afirmația generală a cursului nostru, că acțiunea conceptelor, în legătură cu receptarea operelor de artă, departe de a compromite valoarea creațiunei artistice, dimpotrivă, servește tot timpul s-o îndrumeze, s-o limpezească, s-o adîncească. Dar acesta este principiul, și acum urmează să fixăm detaliul și să vedem cari acte logice credem că le putem deslușì în acest vast complex care se numește creațiunea artistică.

În această privință s-au exprimat numeroși esteticieni și, pentru a nu cita decît un caz din multiplele cari pot fi citate, voi ține desfășurarea expunerei mele strîns legată de aceea pe care o face Volkelt în sistemul său de estetică. Mă țin de Volkelt pentru a sistematiza materialul, dar și pentru a da o țintă mai concretă obiecțiilor mele, pentru că sistemul de estetică al lui Volkelt este, într-un fel, o enciclopedie în care se găsesc toate pro-

https://biblioteca-digitala.ro

blemele pe care cercetarea estetică le poate grupa. Această carte care a fost combătută tocmai din pricina felului extrem de analitic pe care îl adoptă este însă un instrument indispensabil pentru orice cercetare, atît din punctul de vedere al minuțiozității cu care problemele sînt despicate, cît și din punctul de vedere al informației artistice și bibliografice care se găsește la temelia ei.

Volkelt descoperă, fără îndoială, mai multe acte logice în contextura creațiunei artistice. Dacă aș vrea însă să caracterizez cu o singură expresiune poziția lui Volkelt în această materie, voi spune că el recunoaște cu neplăcere existența logicului în creațiunea artistică. Volkelt este în adevăr un psihologist, pentru el estetica este o ramură a psihologiei, și caracterul logic al creațiunei artistice este în aceste condiții ceva care se opune stilului gîndirii și cercetării sale. De aceea cred că se poate spune că Volkelt ca psihologist recunoaște într-adevăr prezența unor acte logice în creațiunea artistică, dar această recunoaștere o face cu neplăcere, ca și cum ar fi preferat ca cercetarea să-l ducă la concluzia că estetica cu logica n-au nicăieri puncte de atingere.

Cari sînt totuși actele logice pe care Volkelt este obligat să le recunoască printre actele cari compun laolaltă creațiunea artistică ? Aceste acte ale creațiunei artistice se leagă mai întîi cu conținutul operei.

Artistul imaginează un conținut : un povestitor înlănțuiește anumite idei cari constituiesc laolaltă povestirea sa, un pictor asociază anumite date alcătuind laolaltă un peisagiu sau un portret. Această asociere de date, observă Volkelt pe bună dreptate, se face uneori după *categoria cauzalității*. Într-adevăr, dacă un personagiu, la un moment dat, într-un roman sau într-o dramă, se comportă într-un fel sau altul, lucrul se explică și prin [1] împrejurarea că anumite cauze au influențat atitudinea sa în așa fel încît el trebuie să se comporte în așa fel și în nici un fel altul. Prin urmare, pentru a da o atitudine verosimilă unui personagiu, artistul este obligat să aplice categoria logică a cauzalității.

---

[1] În textul de bază : din (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Dar el este obligat să aplice și categoria logică a *raportului dintre mijloc și scop*. Un personaj face o acțiune sau alta nu numai din pricina cauzelor, dar și din aceea a unor scopuri pe cari povestitorul sau poetul dramatic le atribuie personajelor lor. Este cu neputință ca poetul dramatic sau epic să gîndească o fabulație oarecare, să asocieze într-o acțiune sau povestire unitară un anumit număr de date fără să întrebuințeze categoria logică a cauzalității și aceea a raportului dintre mijloc și scop.

Observația valorează nu numai pentru poet, dar și pentru artistul plastic. Dacă un personaj dintr-o pînză cu mai multe persoane are o expunere sau alta, lucrul se explică din pricina faptului că mediul lucrează asupra lui într-un anumit fel, prin urmare dacă pînza reprezintă două persoane puse față în față, într-un dialog oarecare, una din ele are expresiunea determinată de faptul că celălalt personagiu i-a adresat o întrebare. Prin urmare, personagiul acesta despre care ne ocupăm are o anumită fizionomie *din cauza* întrebării pe care celălalt personaj i-a adresat-o, prin urmare artistul n-a putut crea decît personaje unite între ele după raportul cauzalității. Tot așa, expresiunea sau atitudinea personajelor pot fi determinate și din pricina scopului în vederea căruia ele se pregătesc să desfășoare o acțiune oarecare. De data aceasta artistul dă o aplicare categoriei raportului dintre mijloc și scop.

Dar artistul nu dezvoltă o gîndire logică numai în legătură cu conținutul operelor, cu fabulația lor, ci și în raport cu plasticizarea operelor. Așadar, după ce artistul presupunem că a gîndit un subiect, el caută să toarne acest subiect într-o anumită formă, să-i dea o anumită formă.

Ei bine, și în etapa plasticizării observăm cum funcționează anumite categorii logice. Așa, de pildă, artistul plasticizează după condițiile materialului care va servi la interpretarea concepției sale. Se știe că nu orice material este bun pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între certe subiecte și certe materiale. Nu poți, de pildă — cum spuneam altă dată la acest curs — să faci o statuie înfățișînd un general eroic în porțelan. Materialul acesta respinge subiectele eroice ; mult mai natural,

https://biblioteca-digitala.ro

mai potrivit pentru astfel de subiecte este bronzul sau piatra. De asemeni, dacă vrei să dai o miniatură reprezentînd o mișcare de grație, să spunem o dansatoare, nu vei întrebuința granit : acest material respinge subiectul ; de data aceasta porțelanul, marmora și bronzul, materiale mai fluente, mai curgătoare, în care lumina se reflectă în alt chip, sînt mai indicate pentru acest subiect. Atunci cum se face această potrivire dintre subiect și material ? Prin anumite acte logice. Adaptarea, adecvarea materialului la subiect și viceversa presupun o atitudine logică, făcută din acte de cumpănire, de reflecție.

Actele logice intervin însă și în legătură cu necesitățile tehnice, pentru că nu orice conținut se potrivește cu orice tehnică. Sînt în poezie anumite subiecte cari pot să fie mai bine dezvoltate în dramă decît în descripțiunile analitice ale romanului ; sînt lucruri cari pot fi exprimate în lirică și altele cari cer expunerea obiectivă și impersonală a epicei. Ei bine, și această adaptare a subiectului la tehnică presupune o atitudine logică, sînt și aci acte de cumpănire, de cîntărire, de amănunțire a avantajelor și dezavantajelor pe care, în raport cu un subiect, îl prezintă o tehnică sau alta, sînt acte de enumerare a unor alternative, printre care trebuie să alegem. Aceasta nu se face spontan, ci prin anumite acte logice.

În sfîrșit, sînt acte logice în legătură cu scopul practic al operelor : căci sînt opere cari n-au nici un scop practic, dar sînt opere cari au un scop practic, cum sînt artele decorative și arhitectura, și atunci iarăși există un anumit proces de adaptare la mijloacele pe care trebuie să le întrebuințezi în raport cu scopul practic care este urmărit, un proces care presupune de asemeni acte logice.

Vedeți cît de larg este, așadar, cîmpul intervenției actelor logice în creațiunea artistică. Volkelt nu le-a tăgăduit niciodată, decît că el preferă să nu le numească acte logice.

Pe toate acestea, enumerate pînă acum, el le numește acte de gîndire, dar nu acte de gîndire logică, ci — după cum spune el — acte de „gîndire latentă".

Și atunci mă veți întreba care este, după Volkelt, deosebirea între gîndirea latentă și gîndirea logică. Gîndirea logică, spune Volkelt, este totdeauna condusă de scopul

https://biblioteca-digitala.ro

de a cunoaște ceva : gîndește logic omul care dorește să cunoască un aspect oarecare al realității.

Gîndirea logică, mai departe, se conduce după anumite principii cari sînt explicite în conștiința celui care gîndește logic. Cugetarea logică, spune Volkelt — și vom avea motive să ne îndoim de această afirmație — se lasă condusă de anumite principii pe care conștiința le formulează în chip explicit.

În sfîrșit, gîndirea logică tinde la necesitate și universalitate : gîndirea logică se constituie din rezultate cari aspiră de a fi recunoscute în mod necesar și de toți oamenii. Rezultatele gîndirii logice sînt desemnate prin însușiri de necesitate și universalitate.

Gîndirea latentă însă continuă a fi gîndire, dar este privată de toată aceste însușiri. Gîndirea latentă nu tinde în mod constant a cunoaște. Pot să gîndesc fără totuși să îmi propun de a cunoaște științific, de a stăpîni științificește cu mintea un fragment al realității.

În al doilea rînd, gîndirea latentă este lipsită de împrejurarea de a se lăsa condusă de principii explicite : pot gîndi fără să-mi dau seama că în momentul acela aplic principiul identității sau al contradicției sau că aplic metoda inductivă sau deductivă. Aplicînd, de fapt, aceste principii, nu sînt totuși conștient că le aplic. De aceea gîndirea aceasta, care nu aplică în mod expres anumite principii, este o gîndire latentă, dar nu este o gîndire logică — după cum spune Volkelt.

În sfîrșit, gîndirea latentă nu aspiră către necesitatea și universalitatea către care tinde gîndirea logică. Prin urmare, sînt deosebiri esențiale între gîndirea logică și gîndirea latentă. Artistul creator gîndește, fără îndoială — spune Volkelt — dar aceasta nu este o gîndire științifică, nu este o gîndire de tip logic, ci este o gîndire latentă.

Dar cum s-a produs această gîndire latentă ? La această întrebare Volkelt răspunde arătîndu-ne că din acte logice trecute s-au fixat în conștiința artistului anumite deprinderi, tendințe sau — cum spune cu un termen pe care îl întrebuințează psihologia lui Wundt — anumite *dispoziții*, cari funcționează în mod inconștient. Așadar, gîndirea latentă s-ar putea numi o gîndire incon-

https://biblioteca-digitala.ro

ştientă, dacă această îmbinare de cuvinte este totuşi posibilă.

Totuşi, în afară de această gîndire latentă, Volkelt se vede obligat să admită şi experienţa unor acte logice, de data aceasta de caracterul cel mai pur, cel mai propriu, numai că pe acestea el le numeşte *acte ajutătoare (Hilfsakte)* şi socoteşte că prin aceste acte logice procesul propriu-zis al creaţiei este rupt. Fără îndoială — spune Volkelt — există momente în cari actul creaţiei devine mai greu, momente de criză, de şovăire, şi în aceste momente intervin acte logice ajutătoare, adică în clipa cînd energia creaţiei se istoveşte sau slăbeşte şi artistul nu mai ştie încotro să îndrumeze acţiunea sa intervin elementele logice pentru a cumpăni feluritele alternative şi pentru a se decide pe cale logică pentru una sau alta dintre aceste alternative.

Prin urmare, Volkelt admite o gîndire, însă nu de caracter logic, ci de caracter latent, şi aţi văzut ce înseamnă gîndire latentă. El admite apoi o gîndire logică, însă pe aceasta din urmă o socoteşte că ar îndruma creaţiunea, totuşi tăgăduieşte că ar constitui-o; actele acestea logice ajutătoare se introduc mai degrabă în interstiţiile sau în lacunele creaţiunei, dar n-o constituie propriu-zis. Iată, prin urmare, unicul loc pe care îl atribuie Volkelt în cuprinsul creaţiunei artistice elementelor logice.

Acum trebuie să cîştigăm o poziţie proprie faţă de această importantă problemă. Precizarea acestei poziţii ne este acum mai uşoară nouă, pentru că putem s-o obţinem căutînd să găsim o atitudine nimerită faţă de ceea ce Volkelt a susţinut.

Mai întîi, este oare justă şi nimerită distincţia între gîndirea latentă şi actele logice ajutătoare, pe care o preconizează Volkelt? Se poate distinge între gîndire latentă şi acte logice ajutătoare? Cînd încetează gîndirea latentă şi cînd încep actele logice? Acesta este un lucru pe care Volkelt nu-l spune, pe care îl trece sub tăcere. De fapt, ar fi foarte greu de precizat în ce moment se termină gîndirea latentă şi în ce moment începe gîndirea logică. Deci această distincţie pe care o face Volkelt nouă ni se pare arbitrară, artificială, voită, neco-

https://biblioteca-digitala.ro

respunzînd adevărului lucrurilor. Noi nu negăm existența unei gîndiri latente, dar aceasta se întrepătrunde atît de adînc cu gîndirea logică, încît separația pe care Volkelt o face ni se pare cu desăvîrșire artificială.

Mai departe Volkelt atribuie un caracter creator numai gîndirii latente și exclude de la acest caracter întreaga gîndire logică. De ce este însă creatoare *numai* gîndirea latentă? De ce termenul de „creator" nu se poate atașa și de actele logice ajutătoare? De ce să tăgăduim caracterul de creație actelor logice ajutătoare? Aceasta ne face să susținem că arbitrară nu este numai distincțiunea între gîndirea logică și latentă, dar arbitrară este și atribuirea caracterului de creatoare numai gîndirii latente.

În al doilea rînd, nu este adevărat că gîndirea latentă există numai în munca invenției artistice, pentru că o gîndire latentă există și în munca de invenție științifică, care cu toate acestea este o muncă prin excelență logică. Este oare sigur că savantul care cercetează în laborator este în fiecare moment conștient de principiile pe care le întrebuințează? Este oare sigur că un savant nu conchide în fața a două date contradictorii decît după ce invocă principiul contradicției? Nu este adevărat. Sînt o mulțime de principii pe care savantul le aplică fără a le explicita, fără a le formula anume. Așadar, deși în gîndirea științifică există o activitate latentă, cu toate acestea prezența acesteia nu compromite caracterul logic al gîndirii care desemnează activitatea savantului. Atunci de ce ar compromite caracterul logic al invenției artistice? Faptul că anumite categorii logice sînt întrebuințate aci în mod latent nu însemnează că nu sînt totuși întrebuințate și că activitatea respectivă n-ar mai fi logică.

În sfîrșit, vedem că Volkelt admite un anumit dozaj de gîndire latentă și de gîndire logică în procesul creației, însă fără îndoială că el acordă un loc superior gîndirii latente și un loc mai coborît, o situație inferioară, gîndirii logice. Acest lucru ar fi îndreptățit să-l facă dacă în dozajul general al actelor cari constituiesc laolaltă gîndirea artistică s-ar găsi că gîndirea de tip latent preponderează asupra aceleia de tip logic, dar este

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta adevărat pentru orice creație și în orice etapă a creației ?

Fără îndoială că în operele de mică întindere — să zicem într-o poezie lirică foarte scurtă sau într-o schiță de desemn sau de pictură — firește că pentru execuția unei astfel de opere nu este nevoie de numeroase acte logice ; este simpla expresiune a unui sentiment care se transcrie, dar acestea sînt cazuri artistice punctiforme și momentane. Dar fără îndoială că în măsura în care proporțiile unei opere se dezvoltă, în aceeași măsură crește și importanța elementelor logice. În dozajul creațiunei, cînd se construiește un palat, o frescă uriașă sau o tragedie în cinci acte se va face o întrebuințare mult mai mare de acte logice decît pentru o poezie de două strofe sau pentru creionarea unei impresiuni din natură. Prin urmare, ceea ce afirmă Volkelt în mod general trebuie corectat cu privire numai la proporțiile operelor mici.

Apoi, nu este adevărat că gîndirea latentă precumpănește în toate etapele creațiunei. Aceasta este adevărat numai pentru așa-numita etapă a inspirației, în acel moment în care izbucnește din inconștient schița operei viitoare. Anumite elemente se asociază în inconștient și sînt azvîrlite pe țărmul conștiinței, așa cum marea azvîrle bogățiile fundului ei pe plajă. Ei bine, în acest moment, cînd privim darurile inconștientului, fără îndoială că putem observa puține acte logice, dar cu inspirația nu se termină creațiunea artistică.

În creațiunea artistică trebuie să distingem mai multe etape. Există mai întîi o etapă de pregătire, care este coexistentă cu întreaga formație a artistului ; tot ce se întîmplă în artist alcătuiește o etapă de pregătire a unei opere viitoare. Artistul întinde o mînă în întregul tezaur al experienței sale și o scoate de acolo plină de lucruri cari pot fi întrebuințate în construcția oricăreia din operele sale.

Ei bine, în această pregătire largă a artistului trebuiesc distinse iarăși două faze, două compartimente : există trăiri întîmplătoare, produse ale hazardului, pe cari le vedem reprezentate în operă, dar există în același timp în experiența artistului și lucruri voite, cîști-

https://biblioteca-digitala.ro

gate pe cale metodică. Un artist nu este numai un om care trăiește întîmplător, așteptînd opera viitoare, dar un artist este cineva care vrea să știe ce formă trebuie să dea operei sale și se pregătește necontenit pentru ea. Artistul este o persoană studioasă : un om care caută să-și asume o metodă de lucru, o anumită tehnică și să-și asume o cultură de specialitate. Toate acestea presupun nu numai acte de voință, de disciplină, dar și acte logice în actul creațiunei. Un artist trebuie să stăpînească o tehnică, iar asumarea unei tehnici presupune numeroase acte de voință și numeroase acte logice.

În sfîrșit, după ce artistul s-a pregătit și după ce inconștientul a expulzat pe țărm acele produse cristalizate care alcătuiesc inspirația, artistul trece la dezvoltarea inspirației sale. Ce înseamnă această dezvoltare a inspirației sale ? Este acea creștere organică care nu este de data aceasta condusă de subconștient sau nu este condusă numai de subconștient, ci este condusă și de rațiunea logică a artistului, pentru că inspirația i-a dăruit forma vagă, schițată, a totalității, și atunci este vorba a găsi amănuntele, și anume de a le găsi în așa fel încît în fiecare moment al operei să se întrevadă motivarea totalului. Iar această operație, pe care o numesc operația de dezvoltare, este o operație iarăși condusă de logică, presupune o adaptare rațională, conștientă, la forma viitoare a operei.

În sfîrșit, după momentul dezvoltării vine momentul realizării. De altfel, momentele dezvoltării cu ale realizării sînt adînc întrețesute, pentru că sînt dezvoltări cari apar numai în măsura în care am trecut deja la executarea operei, adică la însămînțarea ideii mele într-un anumit material. Ei bine, execuția este într-un mod precumpănitor o operație logică. Sînt aci mai întîi momente de șovăire, de alternativă, care sînt soluționate într-un chip sau altul după o prealabilă și adîncă cumpănire a avantajelor pe care una sau alta din soluțiile alternative le presupun. Și atunci, vedeți, și în faza aceasta de realizare a operei, adică de însămînțare a ideii mele într-un anumit material plastic, mi se pare că actele logice precumpănesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Așadar, nu este adevărat că dozajul actelor creațiunei marchează precumpănirea gîndirii latente, subconștiente. Aceasta nu este adevărat nici pentru toate etapele creațiunei, nici pentru toate felurile de opere.

Dar cum ne explicăm totuși că Volkelt și alți esteticieni atribuie un rol mai mare spontaneității spiritului sau gîndirii latente? Ce explică această împrejurare? Desigur o anumită moștenire istorică. Încă din antichitate se vorbea despre demonia artistului. Vă aduceți aminte că în operele unui Platon, ca, de pildă, în *Phaidros* sau *Ion*, artistul este înfățișat ca un posedat din care vorbește un anumit demon. Dar această reprezentare mistică despre însușirea creatoare a demonului din artist s-a perpetuat atunci cînd direcția studiilor estetice a trecut din mîinile filozofiei în acelea ale psihologiei. Vechea reprezentare a geniului misterios care posedă pe artist se dezvoltă în noțiunea psihologică și laică a gîndirii latente sau subconștiente, o transformare sau un rezultat pe care însă considerarea mai de aproape a realității ne obligă să o respingem.

https://biblioteca-digitala.ro

ROLUL JUDECĂȚILOR ÎN CREAȚIA ȘI CONTEMPLAȚIA ARTISTICĂ ȘI FELURILE LOR

În preocuparea noastră de a stabili elementele logice ale vieții estetice, ne-am întrebat în prelegerea de rîndul trecut care sînt aceste elemente în creațiunea artistică, pentru că viața estetică cuprinde două mari categorii : creația artistică și contemplația artistică.

Ei bine, în legătură cu creațiunea artistică ne-am propus rîndul trecut întrebarea dacă pot fi deosebite în complexul de acte cari o alcătuiesc și unele acte logice. În expunerea noastră ne-am sprijinit pe distincțiunile pe cari în această privință le-a făcut Volkelt în sistemul său de estetică, niște distincțiuni călăuzite, de altfel, de un alt spirit decît acela care conduce cercetarea noastră.

Pentru Volkelt există în creație acte de cunoștință, dar nu acte logice propriu-zise, și aceste acte sînt pentru el de două feluri : acte de cunoștință latentă și acte de cunoștință ajutătoare. Actele de cunoștință latentă sînt pentru el acelea care operează fără conștiința despre ele însele, ci în virtutea unor dispoziții cari s-au fixat în structura intelectuală a artistului din alte experiențe și împrejurări ale vieții. Artistul, așadar, cunoaște cu ocaziunea creațiunei sale și se conduce de acte de cunoaștre fără ca aceste acte să ajungă la o conștiință expresă de ele însele. El se conduce și de acte ajutătoare, dar din clipa în care intervin actele ajutătoare linia creației este întreruptă. Această distincție am avut ocaziunea s-o criticăm rîndul trecut, spunînd că deosebirea

https://biblioteca-digitala.ro

dintre cunoștința latentă și cunoștința ajutătoare este greu de făcut și, în al doilea rînd, că nimic nu ne îndreptățește de a declara actele ajutătoare acte extraestetice.

În sfîrșit, reluînd problema pe cont propriu, spuneam că problema actelor logice de cunoaștere nu se poate trans̨a în mod general, ci cu referință fie la dimensiunile operei realizate, fie la etapele operei de creație, pentru că în adevăr în operele de dimensiuni mici, punctiforme — cum le numeam noi — se produc puține acte de cunoaștere. Compoziții mai dezvoltate însă, mari compoziții dramatice, mari compoziții epice, simfonice sau mari compoziții de artă plastică, nu sînt, desigur, posibile decît pe o complexă structură de acte logice de cunoaștere. Cît privește etapele procesului creator, actele logice de cunoaștere sînt existente și tind să devină predominante în etapele următoare ale procesului de creație, cum este în etapa dezvoltării sau etapa execuției. În dezvoltarea unei concepții, în executarea ei, adică în însămînțarea ei într-un material oarecare, firește că actele logice de cunoaștere se înmulțesc.

Actele logice în creațiunea artistică, a căror existență este astfel stabilită și ale căror varietăți le-am enumerat rîndul trecut într-un chip detaliat, care ne scutește astăzi de a reveni asupra lor, sînt judecăți de valoare.

Atunci este necesar mai întîi să definim judecățile de valoare, să vedem apoi genurile lor, pentru ca apoi, restrîngînd problema, să ne întrebăm ce definiție putem da judecăților de valoare în estetică și care sînt modalitățile lor. În felul acesta noi completăm acea teorie generală a valorii care — după cum vedeți — se constituie sub ochii dumneavoastră din contribuțiile variate cîștigate în legătură cu una sau alta din problemele atacate la acest curs.

Am avut ocaziunea să vorbim despre valori în general, despre clasificarea lor, despre raportul dintre valori-mijloace și valori-scopuri; acum vom completa cele spuse în trecut cu cîteva noțiuni noi.

Numesc judecată de valoare orice judecată al cărei predicat este o valoare. Dar o judecată al cărei predicat este o valoare, prin urmare o judecată de valoare, este

https://biblioteca-digitala.ro

și ea de două feluri deosebite. Sînt judecăți de valoare în care subiectul este și el o valoare, iar predicatul este una din modalitățile acestei valori. Așa, de pildă, cînd spun „Apollo din Belvedere este frumos", sau cînd spun „menuetul este grațios", sau cînd spun „Napoleon a fost un geniu militar", în toate aceste dăți afirm ceva despre valorile cari constituiesc subiectele acestor judecăți: opera de artă „Apollo din Belvedere", sau genul artistic „menuetul", sau „Napoleon", marea figură istorică; despre toate aceste subiecte, cari sînt valori, eu afirm cîte una din modalitățile valorii, căci „Apollo din Belvedere este frumos", nu sublim; tot așa despre „menuet" afirm o modalitate a valorii lui cînd spun că „este grațios", sau depre „Napoleon" afirm modalitatea specială, spun că „a fost un geniu militar". Cu alte cuvinte, aceste judecăți de valoare sînt judecăți care analizează cuprinsul, conținutul unei valori, explicitînd o trăsătură anumită, care este trăsătura capitală în cuprinsul ei.

În afară de judecățile de valoare pe care le-am putea numi judecăți obiective de valoare sau judecăți analitice de valoare, mai există un alt tip de judecăți de valoare, pe care le-aș numi judecăți subiective de valorizare, adică judecăți care stabilesc o relație între un anumit centru uman valorizator, care pot fi eu sau poate fi o altă persoană, și o anumită valoare oarecare. De pildă, cînd spun „admir muzica lui Beethoven", sau „aprob politica lui Herriot", sau „dezaprob pe Y", sau cînd, de pildă, se spune „Cuza-Vodă iubea poporul" sau „Napoleon ura pe englezi" — de fiecare dată se stabilește o legătură între un anumit centru uman de valorizare și o valoare oarecare. Acesta este al doilea tip de judecăți de valoare. Pe cîtă vreme cele dintîi erau judecăți de valoare analitică, acestea sînt judecăți de valoare sintetică, deoarece nu scot în evidență ceva care ar fi existat mai înainte în conținutul subiectului, ci adaogă un fapt nou, acea orientare a valorizării pe care noțiunea persoanei care alcătuiește subiectul în aceste judecăți n-o implică nicidecum. Firește că relațiile dintre subiect și predicat, adică între centrul uman de valorizare și valoarea care denumește predicatul, sînt dintre cele mai felurite. După cum exemplele probează, aceste relații pot fi de apro-

https://biblioteca-digitala.ro

bare sau de dezaprobare, de iubire sau de ură, de admirație sau de repulsie ș.a.m.d. Ceea ce ne interesează însă este să reținem aceste două tipuri de judecăți de valoare.

Ce sînt, acum, judecățile de valoare în creația artistică? Ele sînt actele cari se stabilesc între un centru uman de valorizare, care este artistul, și anumite valori care alcătuiesc fie opera în întregime, fie anumite amănunte ale ei. De aci vedeți că judecățile de valoare cari operează în creațiunea artistică sînt de al doilea tip, ele sînt judecăți subiective [1] de valorizare sau judecăți de valorizare sintetice.

Dar se pune întrebarea: care sînt felurile judecăților de valoare despre care putem vorbi atunci cînd ne ocupăm de creațiunea artistică? Am văzut care sînt și sub care rubrică din judecățile de valoare în genere cad ele, dar acum ne întrebăm care sînt felurile lor particulare, și aci recunoaștem două tipuri, și anume un prim tip pe care l-aș caracteriza numindu-l *judecăți de valorizare prospectivă,* pentru a-l opune *judecăților de valorizare retrospectivă,* despre care ne vom ocupa în curînd.

Ce sînt aceste judecăți de valorizare prospectivă? Artistul se găsește la lucrul său, el a avut în clipa revelatoare a inspirației o anumită conștiință intuitivă a operei sale ca total, a întrevăzut opera sa și acum se găsește trecut la dezvoltare și la execuție. Ei bine, fiecare din actele cari laolaltă întregesc creațiunea sînt adaptate acestei intuiții centrale pe care el vrea s-o realizeze. Prin urmare, toate actele se fac în conștiința unui total care lucrează ca o cauză finală, a unui total în raport cu care trebuie găsită adaptarea specială a fiecărui act creator particular. Numim deci aceste judecăți judecăți de valorizare prospectivă, pentru că ele se fac în considerarea unui scop care se găsește înaintea artistului și pe care el trebuie să-l ajungă.

Pentru a avea un exemplu de felul cum lucrează aceste judecăți de valorizare prospectivă, am transcris pentru folosința dumneavoastră un interesant pasaj din *Jurnalul* fraților Goncourt, cari povestesc odată o amintire dintr-o suculentă conversație pe care o avuseseră cu

[1] În textul de bază: obiective (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Flaubert. Flaubert povestea din vremea cînd lucra la *Madame Bovary*, iar spiritul său era obsedat de creațiunea căreia, după obiceiul întregei sale vieți, îi consacra chiar ultimele și cele mai intime gînduri ale sale.

Iată ce ne povestesc frații Goncourt că au auzit din gura lui Flaubert: „Istorisirea, fabula unui roman — spunea Flaubert — îmi sînt cu totul indiferente; cînd compun un roman am totdeauna ideea de a reda o anumită culoare, o anumită nuanță. În romanul meu cartaginez — deci vorbea de *Salammbô* — vreau să dau ceva de culoarea purpurei, în *Doamna Bovary* am avut ideea de a reda un anumit ton coloristic, anume acea nuanță verzuie fosforescentă pe care o au animalele care trăiesc în pivnițe întunecate și umede. Preocuparea mea principală era de a conduce fabula în așa chip pentru a realiza impresiunea aceasta de culoare. Astfel, mi s-a putut întîmpla să modific cu totul planul romanului *Madame Bovary* puține zile înainte de a trece la redactarea lui. Mai întîi trebuia să se petreacă în același mediu, eroina principală urmînd să fie însă o fată bătrînă, evlavioasă și pudică. Atunci am văzut însă că adoptînd ca eroină principală această figură romanul devenea cu neputință, întrucît prin această figură nu se putea realiza viziunea de ansamblu pe care mi-o propusesem."

Prin urmare, vedem din acest document că Flaubert în dezvoltarea concepției sale este condus de o anumită viziune intuitivă a operei ca întreg, în raport cu care a trebuit să găsească adaptări ale fragmentelor separate ale compoziției la care lucra. Cum s-au făcut aceste adaptări? Prin intermediul căror operații? Firește, prin intermediul unor operații logice din categoria judecăților de valoare, și anume prin intermediul unor judecăți de valoare tip prospectiv.

Să presupunem însă că artistul se găsește la sfîrșitul provizoriu al lucrării sale și că el își recitește acum lucrarea — spun recitește, pentru că mă ocup acum numai de artistul literar; atunci are ocaziunea să compare viziunea de total a operei pe care a avut-o de la început, dar care acum s-a precizat și adîncit, cu masa bogată de amănunte din care este făcută opera, pentru a constata cu ocaziunea fiecăruia din aceste amănunte dacă

https://biblioteca-digitala.ro

ele se încadrează bine, dacă corespund exact, dacă se adaptează potrivit la viziunea intuitivă totală pe care dorește s-o realizeze. În cazul acesta, el nu mai tinde către un întreg întrevăzut — întregul este dat în spiritul său —, ci pornind de la acest întreg privește în urmă către actele executate de sine. Atitudinea sa este deci acum retrospectivă și judecățile de valoare iau caracterul unor judecăți de valoare retrospectivă.

La Flaubert, care a fost nu numai artistul de minuțioasă și strictă disciplină — pe care îl cunoașteți —, dar și un foarte lucid gînditor relativ la problemele artei, găsim în *Corespondența* sa de data aceasta o altă mărturie în care putem găsi cîte un exemplu pentru ce am numit judecăți de valoare retrospectivă în procesul de creație artistică.

Iată această mărturie transcrisă din corespondența sa, într-un moment cînd poetul era ocupat cu redactarea *Doamnei Bovary* : „Am redactat aproape totul ; începutul manuscrisului va trebui însă scris din nou sau cel puțin va trebui să fie corectat în mod intens, căci am găsit ceea ce am scris pînă acum lax, dezlînat și plin de repetiții. La început dibuiam maniera, care abia mai tîrziu este găsită. De altfel, întregul nu mi s-a părut prea lung și există în el și lucruri bune. Dar ici și colo cîteva amănunte pitorești inutile, o manie de a picta în orice condițiuni care întrerupe mișcarea și uneori dă descripției înseși un caracter strîmt. O operă nu trebuie să fie drăguță (il ne faut pas être gentil). Mi se pare, de altfel, că părțile cele mai noi din manuscrisul meu sînt și cele mai bune, dar este poate o iluzie ; totuși, poate nu este o iluzie — revine el — deoarece pe măsură ce înaintez în scris lucrarea îmi devine mai grea."

Prin urmare, îl vedem aci pe Flaubert recitindu-se în urmă și căutînd să pună de acord ceea ce executase deja cu intuiția de total care între timp se prefăcuse și se adîncise în sufletul său. Astfel de acțiuni sînt judecăți de valorizare, dar nu mai sînt judecăți de valorizare prospectivă, ci aparțin celui de al doilea tip, sînt judecăți de valorizare retrospectivă.

Așadar, judecățile de valoare în creațiunea artistică au un criteriu, și acest criteriu este cunoștința intuitivă

https://biblioteca-digitala.ro

a operei ca un total. În raport cu acest criteriu judecățile de valoare în creațiunea artistică sînt judecăți teleologice. Aceasta este o altă însușire a lor. Ele apreciază ceva și anume în raport cu un scop, exprimă relația dintre un mijloc și un scop. Dar observați bine : acest scop, care este totalul operei care trebuie construită, nu este formulat de judecățile de valorizare prospectivă. Judecățile acestea sînt conduse de un criteriu, dar acțiunea criteriului este — ca să zic așa — o acțiune magnetică, și șirul judecăților au aici ceva somnambulic, pentru că servesc un total a cărui cunoștință nu este clară și formulată.

Altfel se întîmplă însă în judecățile de valorizare retrospectivă. Aci întregul este formulat, și atunci procesul de adaptare a mijloacelor la scopuri alcătuiește un act de judecată care — lucru interesant — își pierde aproape caracterul ei [1] de judecată de valoare, pentru a deveni cît mai mult o judecată existențială. Atunci, așadar, cînd artistul se găsește la sfîrșitul lucrării sale, cînd intuiția de total a operei sale s-a fixat, atunci artistul care se judecă pe sine însuși, pentru ca prin judecată să-și regulеze munca sa de autocorectare, execută niște judecăți de valorizare retrospectivă care nu mai au caracterul propriu-zis valorizant. Pentru un artist care a terminat opera lui, care a întregit-o de bine, de rău, apare ca ceva răsărind din necesitatea întregului faptul de a constata dacă un cuvînt este nimerit sau nu într-o frază, dacă o scenă într-un roman sau într-o dramă trebuie să fie păstrată sau nu. Totalul s-a limpezit așa de bine, încît raportul dintre mijloc și scop poate fi gîndit ca un raport existențial, nu ca un raport valorificator. Așadar, elementele logice în faza aceasta a retușării, a corectării operei deja întregite, tind să elimine caracterul de valoare, pentru a căpăta un caracter de adaptare a mijlocelor la scop, condus de o serie de judecăți existențiale sau cvasiexistențiale. De data aceasta, artistul nu se mai dedă la acte de estimație, ci aproape la acte de constatare. El constată, așa cum poți să constați potrivirea unei piese într-o mașină, dacă un amănunt

[1] În textul de bază : lor (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

este bine plasat sau nu, dacă o anumită mișcare este potrivită sau nu, dacă îmbinarea dintre anumite părți ale bucății este adaptată la atmosfera întregului sau nu. Prin urmare, actele de valorizare retrospectivă — trebuie să reținem aceasta ca o lege — tind să-și piardă caracterul valorizant, pentru a adopta pe acela existențial.

Iată cam ce se poate spune și în ce fel se pot completa cele înfățișate rîndul trecut asupra actelor logice de cunoaștere în creațiunea artistică, și acum trebuie să mutăm privirile noastre către celălalt domeniu, și anume către domeniul actelor de cunoaștere logică în contemplație.

Dar și aci, ca și cu ocaziunea problemei a cărei desfășurare am istovit-o acum, se pune firește întrebarea dacă nu trebuie să considerăm actele acestea logice de cunoaștere ca pe un impediment în desfășurarea procesului de contemplație estetică sau, dimpotrivă, ca o condițiune a consolidării și aprofundării lui. Dumneavoastră știți care este părerea pe care o reprezintă și o profesează cursul meu. Adeseori am spus la acest curs că pentru noi este lichidată poziția de origine mistică a unei atitudini estetice libere de orice amestec intelectualist. Experiența și analiza m-au convins de mult că viața estetică se împletește, de fapt, cu numeroase elemente intelectuale. Asupra acestui lucru am insistat în trecut, încît mă socotesc dispensat să reviu asupra lor.

Și în creațiunea artistică, și în contemplația artistică, actele logice de cunoaștere sînt resorturi cari întăresc și aprofundează categoriile vieții artistice, căci dacă n-ar fi astfel, atunci adevărata atitudine estetică ar fi una spontană, una care într-adevăr n-ar fi obligată să treacă prin mediațiunea unor judecăți sau noțiuni, ar fi atitudinea primitivului în artă, a naivului, a barbarului artistic, ceea ce alcătuiește pentru mine o imposibilitate.

Prin urmare, de astăzi înainte trebuie să ne întrebăm care sînt actele logice care intervin în structura contemplației artistice. Acestei probleme îi vom închina mai multe prelegeri.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre cele dintîi acte logice, și anume printre primele judecăți pe cari le stabilim în legătură cu opera de artă, sînt acelea pe care le distinge și Karl Groos în scrierea sa de la 1902, *Der aesthetische Genuss*, și anume judecățile de valoare *(Werturteile)* și judecățile de înțelegere *(Verständnisurteile)*.

Sînt judecăți de valoare toate acelea cari constată o valoare. Cînd, de pildă, în fața unui tablou exclam : „Ce frumos este tabloul !", aceasta este o judecată de valoare. Dar cînd spun că „acest tablou reprezintă un colț din peisagiul Balcicului", aceasta este o judecată de comprehensiune, de înțelegere, o judecată din categoria acelora pe care Groos le numește *Verständnisurteile*, sau cînd spun, de pildă, „cutare tragedie a lui Racine, *Athalie*, este reprezentativă pentru cercul de idei jansenist", atunci formulez o judecată de comprehensiune care este deosebită de judecățile simple pomenite mai sus. Ea este o judecată de înțelegere, deși de un tip mai complex decît aceea pomenită mai înainte și care consta în afirmația următoare : „Cutare pictură înfățișează un colț al peisagiului din Balcic".

Deosebirea lui Groos între judecățile de valoare și de comprehensiune a avut o soartă extraordinară, pentru că în toate scrierile de estetică psihologistă o vedem reapărînd. Volkelt însuși, cînd, în primul său volum, ajunge să studieze judecățile estetice, nu poate găsi alte tipuri, alte judecăți estetice decît acelea pe cari le stabilise Groos cu cîțiva ani înainte : judecăți de valoare și judecăți de comprehensiune. Numai că, în mod foarte interesant, Volkelt nu admite aceste judecăți decît în măsura în care ele se contopesc în fluxul impresiunii, numai întru cît ele fac una cu dinamismul general al impresiunii estetice.

Dar judecățile cari trăiesc numai în această viață, amestecate, confuze, topite în fluxul general al impresiunei, mai sînt oare judecăți ? Problema pentru noi este alta : au judecățile în forma lor explicativă, adică în forma unor relații constante dintre subiect și predicat, vreun rol în contemplația estetică ? Aceasta este întrebarea pe care o punem și căreia vom încerca să-i răspundem în prelegerile viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

ETAPELE PROCESULUI CONTEMPLAȚIEI ȘI ROLUL FACTORILOR INTELECTUALI ÎN ELE

Este poate nevoie, după absența din urmă, să rememorăm etapele principale pe care le-am străbătut în cursul de anul acesta, în acest curs de logică estetică. Problema pe care ne-am pus-o și de care am condiționat posibilitatea cursului de logică estetică a fost dacă în viața estetică, în îndoitul ei aspect, adică al creației artistice și al contemplației artistice, intră și anumite elemente logice.

Primele elemente logice pe care le-am distins sînt noțiunile. Noțiunile însă despre care se poate vorbi atunci cînd discutăm viața estetică sînt valori, și atunci a fost necesar să construim o teorie a valorilor în genere, dar și o teorie specială a valorilor estetice, arătînd relațiile multiple pe care aceste valori le întreține cu alte valori, cu valorile-scopuri și cu valorile-mijloace.

A doua categorie de elemente logice pe care le-am distins sînt judecățile, și judecățile, cari în cazul nostru sînt judecăți de valoare, le-am urmărit deopotrivă în creațiunea artistică și în contemplația artistică. Cam la acest punct am ajuns în momentul în care am fost nevoit să întrerup pentru două lecțiuni cursul meu.

Dar cu această ocaziune noi reluăm problema dacă elementele acestea logice, judecățile de valoare, au funcțiune estetică. Acesta este lucrul care ne interesează: dacă — cu alte cuvinte — judecățile de valoare promo-

https://biblioteca-digitala.ro

vează impresia estetică sau, dimpotrivă, o reţin, o conrup, o împiedică.

Aceasta din urmă este afirmaţia unei părţi dintre esteticieni, şi dacă vrem să ne dăm socoteala care este originea acestei păreri atingem un punct foarte interesant în ceea ce priveşte definirea ideilor moderne în estetică, şi anume ajungem să ne dăm seama de originea mistică a unei mari părţi din ideile şi reprezentările noastre estetice.

În adevăr, estetica s-a dezvoltat din spiritul misticei — lucrul valorează atît pentru evoluţia estetică în antichitate, cît şi pentru evoluţia ei în timpurile moderne. Această reprezentare a fost repetată şi în antichitate, şi mai tîrziu. Contemplaţia estetică a apărut drept un eveniment sufletesc care într-o lumină de fulger, într-o efulguraţie, ne dezvăluie fundul lucrurilor, şi atunci vedeţi că, astfel cum impresia estetică a fost dezvoltată şi teoretizată de mistică, trebuia să i se atribuie un caracter de imediatitate şi de spontaneitate care nu se potriveşte cu felul succesiunei mediate a operaţiilor logice. De aci tendinţa esteticienilor de a exclude sau de a nega valoarea elementelor logice în viaţa estetică receptivă. Sensul adînc al cursului nostru este tocmai un protest împotriva acestei păreri, spre a arăta pe ce schelărie de acte logice se dezvoltă impresia logică.

În ultima prelegere am distins împreună cu esteticianul Karl Groos între două tipuri de judecăţi cari interesează mai de aproape contemplaţia, procesul de receptare a operei de artă. Care sînt tipurile de judecăţi cari interesează creaţia artistică a fost obiectul unei cercetări mai dinainte, care a lăsat loc apoi noii întrebări : care sînt judecăţile logice care interesează contemplaţia artistică ? Şi aci distinsesem două mari categorii, împreună cu K. Groos, o distincţie care apoi a fost reluată de numeroşi esteticieni, printre cari găsim pe Volkelt şi numeroşi cercetători, ca H. Meyer, celebrul autor al lucrării *Psihologia gîndirii emoţionale,* în care un capitol dintre cele mai importante este consacrat tocmai gîndirii estetice.

Ei bine, oriîncotro s-ar întoarce privirea noastră, vedem reluată într-o formă sau alta distincţia pe care a

https://biblioteca-digitala.ro

făcut-o K. Groos, în 1902, între judecățile de valoare și judecățile de comprehensiune. În fața frumuseții artistice putem face judecăți ca acestea : ceea ce se înfățișează este frumos, este sublim, este grațios ș.a.m.d., care sînt deopotrivă judecăți de valoare, sau putem face judecăți de comprehensiune ca : acest tablou reprezintă un peisaj din Balcic sau scena sinuciderii Lucreției sau scena intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia ș.a.m.d. — acestea toate sînt judecăți de comprehensiune. Prin urmare, ar trebui ca de aci înainte analiza noastră să se îndrepte către acest îndoit obiectiv, să vedem mai de aproape în ce constau judecățile de valoare și judecățile de comprehensiune.

Numai că eu socotesc că cercetarea noastră poate să elimine, să nesocotească judecățile de comprehensiune pe care le-a stabilit Groos și pentru următoarele motive :

Mai întîi, judecățile de comprehensiune n-au în ele un element estetic, pentru că în definitiv aceste amănunțiri, de formă explicită, că tabloul acesta ar înfățișa cutare sau cutare lucru, le facem nu numai în fața artei, ci în fața oricărui aspect al naturii. Judecățile de comprehensiune nu sînt altceva decît judecăți de percepțiune, cum se spune în logică. Toate percepțiile noastre, întru cît evoluează către cunoștințe mai clare, se dezvoltă în judecăți ; orice percepție a noastră tinde să se despice în două părți, dintre care una devine subiect și cealaltă predicat, dintre care una este substratul, cealaltă este atribuită acestui substrat. Orice percepție, întru cît devine un fapt mai cunoscut, adus în mod mai limpede în stăpînirea mea, tinde să se transforme într-o judecată. Cînd mă scol dimineața și primesc o impresie oarecare de la ziua care începe să mijească, în primul moment am o impresie vagă, dar în momentul următor impresia vagă devine judecată, de pildă spun că este o zi frumoasă sau că plouă sau ninge sau că a apărut soarele, prin urmare percepția se dezvoltă într-un act de judecată. Aceste amănunțiri, aceste detalieri ale impresiunii într-un act de judecată, prin urmare, nu au nimic estetic în sine, ci alcătuiesc un fapt care însoțește orice percepție în mișcarea ei de evoluție către o stare de conștiință mai lucidă.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar nu numai că judecățile de comprehensiune n-au o aplicație exclusivă în domeniul estetic, dar judecățile de comprehensiune pot să nu ne intereseze la acest curs de logică estetică și pentru că, în definitiv, contemplația adeseori se poate dispensa de judecățile de comprehensiune.

Vă aduceți, desigur, aminte de la cursul de istoria doctrinelor de estetică, de la seminar, unde am atins această chestiune, că un estetician ca Winckelmann, cunoscut istoric al artei din veacul al XVIII-lea, care a încercat să realizeze idealul Renașterii pentru uzul special al Germaniei, că Winckelmann spunea odată că una dintre însușirile cele mai marcante ale frumuseții este de a nu semnifica nimic, atributul cel mai pregnant, cel mai izbitor al frumuseții este ceea ce numea el cu un singur termen : lipsa ei de semnificație, *die Unbezeichnung ;* trebuie să privim o statuie așa cum privim un ornament : *Apollo din Belvedere* este un joc de linii grațioase, [în] *Venus de Medicis* sau în oricare dintre statuile antice nu trebuie să căutăm un conținut, o reprezentare finală, ci trebuie să le înțelegem ca manifestarea unui joc liber, care nu vrea să semnifice nimic.

În definitiv aceeași idee a lipsei de semnificație a frumosului revine și la Kant, care definește plăcerea estetică drept o satisfacție fără concept, drept o satisfacție care nu se leagă de reprezentarea împlinirii unui scop oarecare. Prin urmare, iată la Winckelmann și Kant cum din procesul de receptare a impresiunei artistice ei elimină toate judecățile de comprehensiune ; în fața frumuseții, după Winckelmann și după Kant, nu trebuie deci să facem judecăți de comprehensiune, ca acelea despre care vorbește K. Groos.

Dar, pentru a reveni la exemple mai apropiate, din mișcarea artistică mai apropiată, iată pe Flaubert — pe care l-am citat adeseori din pricina marei lucidități pe care a dovedit-o în scrisorile sale — cum visează o artă fără conținut, fără subiect, o artă deci din care lipsește procesul judecăților de comprehensiune.

În această privință, îmi place să vă cetesc un pasagiu din Flaubert în care dă el o expresiune mai limpede acestei năzuințe către purismul estetic, către idealul

https://biblioteca-digitala.ro

unei arte fără semnificație, prin urmare în legătură cu care să dispară orice prilej de judecată de comprehensiune : „Ceea ce mi se pare frumos — scria el odată — și ceea ce aș dori să realizez este o carte despre nimic, o carte fără nici o legătură exterioară, care s-ar ține prin ea însăși, prin forța internă a stilului său, după cum pămîntul se susține în aer fără nici un fel de suport, o carte care să nu aibă subiect sau în care subiectul să fie cel puțin invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puțină materie, în care expresia se apropie mai mult de cugetare : cu cît cuvîntul se lipește mai bine deasupra, cu atît operele sînt mai frumoase. Socotesc că viitorul artei este pe această cale și eu văd că arta pe măsură ce se înalță urmează acest drum.“ S-ar putea stabili că acum, din punctul de vedere al artei pure, de fapt nu există nici un fel de subiect, subiectul fiind prin el însuși o manieră personală de a vedea lucrurile. Iată, prin urmare, formulat cu claritate perfectă, idealul unei arte în legătură cu care nu se poate forma nici un fel de judecată de comprehensiune.

Într-atît judecățile de comprehensiune sînt neesențiale în legătură cu procesul receptării estetice, încît în Flaubert găsim, într-o scrisoare către George Sand, cu care Flaubert a întreținut o corespondență de o înaltă semnificație estetică, evocarea impresiei pe care Flaubert a resimțit-o în fața unui aspect al Acropolei ateniene, un aspect care făcea să vibreze sensibilitatea sa estetică nu pentru înțelesul lucrului pe care îl avea în față, ci în afară de acest înțeles, din pricina acelor relațiuni formale cari nu se cristalizează niciodată în judecăți propriu-zise de comprehensiune. „Îmi aduc aminte — scrie el lui George Sand — de a fi avut palpitații, de a fi resimțit o plăcere violentă contemplînd un zid al Acropolei, un zid gol, acela care este pe stînga cînd te urci către Propilee. Ei bine, mă întreb dacă o carte, în mod independent de ceea ce spune, nu poate să producă aceleași efecte prin precizarea grupării elementelor. În realitate, aceste elemente au un caracter fluid ; în armonia întregului nu există oare o virtute intrinsecă, o speță de forță divină, ceva etern ca un principiu ?“ Prin

https://biblioteca-digitala.ro

urmare, și aci vedem emoția estetică determinată cu totul independent de orice judecăți de comprehensiune. Aveam, așadar, dreptate să spun că judecățile de comprehensiune nu sînt esențiale în procesul receptării impresiunei estetice și că, prin urmare, analiza noastră poate să treacă peste ele.

Dar, în definitiv, exemplele noastre în aceeași direcțiune s-ar putea înmulți. În arta modernă sînt numeroase încercări de eliminare a comprehensivului, pentru că în definitiv ce este acea varietate a plasticei moderne care alcătuiește cubismul decît încercarea de a elimina comprehensivul, de a prilejui un proces de receptare estetică în care judecățile de comprehensiune să nu aibă nici un rol? Dar ce este așa-zisa poezie pură decît aceeași încercare în ordinea poeziei? Ce este, în sfîrșit, acea muzică care se dezvoltă împotriva tendinței muzicei programatice, muzica al cărei teoretician a fost Hanslick, autorul frumoasei *Vom musikalisch Schönen,* decît tentativa de înlăturare a judecăților de comprehensiune din impresiunea artistică muzicală? Iată ce mă îndreptățește să spun că judecățile de comprehensiune nu sînt esențiale în analiza procesului de contemplație și că ele se pot ignora.

De altfel, fără îndoială că unele judecăți de comprehensiune au un anumit rol, deci dacă există tentative de artă fără subiect, fără semnificație, există, fără îndoială, manifestări artistice în cari comprehensivul ocupă un anumit loc, dar comprehensivul ocupă aci locul unei anumite etape, care este întrecută, care este urmată de altă etapă, în care iarăși judecățile de comprehensiune le vedem dispărînd, și atunci o întrebare nouă și interesantă care se pune este aceea relativă la etapele procesului de receptare a operei de artă.

Care sînt deci etapele procesului de receptare a operei? Analizînd care sînt etapele procesului de receptare a operei, vom vedea că numai într-una din aceste etape, și nu în aceea esențială, apar uneori judecăți de comprehensiune, iar celelalte etape ale procesului de receptare a operei sînt libere de astfel de judecăți de comprehensiune. Prin urmare, noua întrebare în fața căreia ne punem este: care sînt etapele procesului de receptare?

https://biblioteca-digitala.ro

Dar și aceasta este o întrebare relativ nouă, o întrebare în fața căreia estetica nu s-a oprit decît în vremea din urmă, pentru că atîta vreme cît disciplina noastră era dominată de punctul de vedere mistic, din care s-a dezvoltat la originile sale, atunci s-a studiat starea mistică estetică, punctiformă. În măsura în care ne facem liberi de această reprezentare mistică, în aceeași măsură înțelegem contemplația ca ceva care se dezvoltă în timp. De aceea înseamnă un progres însemnat în dezvoltarea studiilor de estetică un capitol ca acela pe care l-a scris Max Desoir în cartea sa de estetică din 1906, în care a descris nu numai caracterul de totalitate al impresiunei estetice, dar în același timp și procesul în timp al impresiunei estetice, ceea ce numește el *der Zeitverlauf*.

Împreună cu el, să ne întrebăm și noi care sînt etapele procesului de receptare a operei și să căutăm să analizăm aceste etape, pentru a vedea în fiecare din acestea care sînt elementele logice cari joacă în ele un rol oarecare.

Mai întîi, operele de artă simultană. Ei bine, în fața unei opere de arhitectură, de pictură sau sculptură, care este prima etapă? Prima etapă este etapa sintetică, în care avem o impresiune de ansamblu, înregistrăm opera ca un total.

Dar această primă impresiune are mai multe însușiri: ea poartă asupra întregului, dar în același timp este confuză și superficială. Prima impresie pe care o primim de la o operă este o impresie care nu s-a luminat în toate punctele ei, care nu s-a organizat, este anorganică, ceea ce nu înseamnă că nu este o impresie puternică. Prima impresie are, mai departe, însușiri de intensitate și de hotărîre, este o impresie categorică, care determină în mod esențial evoluția ulterioară a impresiunei noastre și, dacă căutăm să ne dăm seama de unde provine acest caracter de intensitate și de categoricitate a impresiunei de debut, trebuie să admitem explicația lui Dessoir că în primul moment în impresiunile noastre estetice reacțiunea organică a corpului nostru joacă un rol important. Intensitatea și felul categoric al impresiunei de debut provin tocmai din faptul că atîtea elemente senzitive și

https://biblioteca-digitala.ro

organice fuzionează în ea, că este ca un fel de răspuns al întregului organism al nostru.

Dar această primă etapă este curînd întrecută, pentru a intra în a doua etapă, care este analitic-intelectuală, anume este etapa în care judecățile de comprehensiune — despre cari vorbea K. Groos — joacă rolul cel mai important. În această etapă detaliem subiectul și ne dăm seama de ce avem în față, înțelegem semnificația subiectului, grupurile structurale cari ni se prezintă. Dar cînd spunem că detaliem subiectul înseamnă că judecățile de comprehensiune au rolul cel mai important.

Din această etapă trecem în a treia etapă, care este de asemeni o etapă analitică, însă nu analitic-intelectuală, ci analitic-estetică. În această etapă valorile estetice intră în judecăți de valoare, ne dăm seama că portretul sau peisagiul pe care îl avem în față ne-a făcut o impresiune puternică și plăcută din pricina armoniei complementare a culorilor sau din pricina armoniei structurei lor, începem să devenim stăpîni pe valorile estetice cari se găsesc cuprinse în opera plastică respectivă.

În sfîrșit, din această etapă analitic-estetică, trecem într-o etapă finală, pe care am numi-o sintetic-estetică și în care se integrează elementele anterioare, în care devenim stăpîni acum pe subiectul, pe fabulația operei, pe sistemul valorilor sale estetice, și sîntem în stare să adîncim și să organizăm mai bine impresia categorică pe care am primit-o din primul moment de la opera plastică respectivă. Este un moment de integrare și de plenitudine, în care sînt puse la contribuție și fuzionate, într-un moment plin de viață și de mișcare, toate momentele anterioare.

Nu trebuie să vă închipuiți — și lucrul este necesar să fie afirmat pentru cercetările științifice — că seria aceasta de etape are ceva fatal, cu alte cuvinte [că] trecînd din una în alta întoarcerea nu este cu putință ; că fatalitatea aceasta are ceva din fatalitatea unei prăvăliri ; lucrul nu este adevărat. Noi trebuie să observăm că înăuntrul acestui proces există o circulație continuă a atenției. Cel care contemplă un tablou, ajuns la sfîrșitul procesului de contemplație, se întoarce pentru a detalia încă o dată elementele și valorile estetice cari joacă un

https://biblioteca-digitala.ro

rol acolo : este o mișcare lăuntrică de revenire și întoarcere, din care se constituie în definitiv totalitatea procesului de receptare. Așadar, încă o dată, procesul de receptare nu are ceva din fatalitatea unei atracțiuni magnetice sau fatalitatea unei prăbușiri provocate de legile naturale, ci este o circulație pînă cînd impresiunea, ajunsă la plenitudinea și maturitatea ei, se stabilește, și noi ne simțim nu numai posedați de impresiunea estetică, ci devenim stăpînii ei. În momentul acela starea de contemplație estetică nu mai este pasivă, ci o stare de activare, noi înșine ne simțim ca autorul sau colaboratorul operei pe care o avem în fața noastră.

Acum este necesar să ne interesăm care este procesul receptării în fața operelor care se dezvoltă succesiv, pentru că pînă acum noi ne-am ales exemple numai din categoria operelor de artă cari se dezvoltă simultan. Este de văzut în ce constă procesul receptării operelor succesive, pentru că este o deosebire între procesul receptării simultane și procesul receptării succesive. O distincție foarte subtilă ne apare în acest punct.

Mai întîi, procesul de receptare a operelor succesive se integrează din receptarea succesivă a unor episoade cvasisimultane, cu alte cuvinte, închipuiți-vă pe cititorul unui roman — pentru el receptarea operei, asimilarea întregei materii a operei, este făcută din receptarea succesivă a feluritelor scene sau amănunte din care romanul este compus și care alcătuiesc tot atîtea mici opere simultane.

Sîntem îndreptățiți, pînă la un punct, să spunem că, de fapt, nu există mari compoziții simultane, ci numai colecțiuni mai mult sau mai puțin organizate de episoade simultane, de viziuni simultane. Scene în cari anumite personagii se confruntă, analize și evocări lirice, toate acestea se succed, se integrează și constituie receptarea, asimilarea unei opere succesive. Ceea ce spun pentru poezie valorează, fără îndoială, și pentru muzică. Adevărata realitate artistică în lumina acestei analize nu este opera mare succesivă, ci episoadele cvasisimultane din care opera se constituie. Această părere nu este însă adevărată decît pentru prezent, căci, în definitiv, ajuns la

https://biblioteca-digitala.ro

sfîrșitul operei, am o vedere asupra ansamblului lăsat în urmă.

Dar aceasta înseamnă o altă deosebire față de felul în care receptăm operele simultane. În cazul operelor simultane, impresia totului era o impresie de debut ; în cazul operelor succesive impresia de totalitate sintetică nu mai este o impresie de debut, ci de final, o impresie care culminează în procesul de aducere a operei în stăpînirea mea.

În sfîrșit, este drept să spun că în cazul operelor succesive, mai cu seamă al operelor succesive literare, judecățile de comprehensiune, prin urmare etapa analitic-intelectuală, sînt cu mult mai dezvoltate[1] decît în cazul operelor simultane. Fără îndoială că în fața unei opere literare judecățile de comprehensiune sînt cu mult mai dezvoltate, chiar pînă la proporțiile cari nu sînt ajunse decît în operele filozofice sau de știință. Fără îndoială că se înșeală cineva care socotește că asimilarea unei opere literare, cum ar fi de pildă *Divina comedie* sau *Faust* de Goethe, nu cere o sumedenie de acte complicate și rafinate, cari sînt judecăți de comprehensiune. Dar aceasta este o altă deosebire între procesul de receptare a operelor simultane și procesul de receptare a operelor succesive.

În sfîrșit, ce devine etapa analitic-estetică în cazul operelor succesive ? Cînd apare ea ? Firește că ea este în parte contemporană cu etapa analitic-intelectuală ; pe măsură ce urmăresc conținutul unei opere prin acte de judecată de comprehensiune, în aceeași măsură înțeleg opera și în valoarea estetică pe care ea o face să joace. Dar o parte din această etapă are loc la sfîrșitul procesului de contemplație, după ce el s-a terminat. În acea privire aruncată în urmă încep să înțeleg jocul special al motivelor cauzalității artistice specifice, înțeleg de ce poetul a întrebuințat un anumit vocabular, de ce a făcut să alterneze anumite personagii, care a fost rolul anumitor contraste pe cari el le-a menajat ș.a.m.d. Este, prin urmare, în acest moment un fel de integrare a impresiei finale în care opera a culminat cu însumarea impresiilor

[1] În textul de bază : este cu mult mai dezvoltată (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

anterioare, cari pregăteau pe aceasta. Prin urmare, etapa analitic-estetică este în parte contemporană cu etapa analitic-intelectuală, dar în parte contemporană cu impresia finală în care procesul de receptare culminează.

În sfîrșit, procesul acesta de asimilare estetică a operei prin acte de judecată estetică se desăvîrșește de-abia la a doua sau a treia audiție sau lectură, și cu această ocaziune putem să subliniem un aspect puțin studiat în estetică, dar de o mare importanță și pe care îl voi denumi „psihologia lecturii sau audiției repetate". Se socotește de obicei că lectorul care reia o carte sau amatorul de muzică care se hotărește la o nouă audiție a unei opere auzite o face numai pentru a regăsi emoțiunile care i s-au dezvăluit altădată delectabile. Lucrul nu este adevărat. Nu recitim o carte numai pentru a regăsi anumite impresiuni plăcute, dar recitim o carte pentru a o înțelege mai bine în jocul special al motivației sale estetice, recitim o carte, cu alte cuvinte, pentru a adînci și întări impresia noastră, nu pentru a regăsi, pentru a repeta aceste impresiuni, ci pentru a face să evolueze impresiunea în adîncime. Acesta este un lucru foarte important, este o distincție pe care o socotesc de mare valoare : nu recitim sau ascultăm din nou o operă succesivă pentru a regăsi impresiunile plăcute, ci pentru a adînci impresiunile noastre, și aș putea spune că aceia care nu s-au hotărît niciodată la recitirea unei opere literare cu această conștiință specială, aceia n-au avut niciodată o impresie într-adevăr adîncă. Încercați a relua una din operele care v-au grăit mai puternic și veți vedea ce adîncime, ce importanță, cu ce plenitudine de semnificație estetică se repetă de data aceasta procesul receptării în dumneavoastră.

Acum să ne punem încă o dată problema pe care am formulat-o la începutul acestei prelegeri și pe care, în definitiv, o păstrăm tot timpul sub privirea noastră la acest curs. Problema este dacă este bine sau nu, dacă trebuie sau ne putem dispensa de toate aceste acte de judecată estetică, ca acelea cari ocupă etapa numită de noi etapa analitic-estetică. Firește că esteticienii cari se lasă încă stăpîniți de punctul de vedere mistic socotesc că este bine să ne desfacem de aceste acte de judecată ; ei soco-

https://biblioteca-digitala.ro

tesc că adevărata impresiune estetică este numai aceea care se produce cu spontaneitate, prin urmare o impresiune estetică care nu evoluează prin atîte etape, ci care se consumă într-o singură etapă sau care se desăvîrșește în prima etapă analizată de noi, aceea a impresiunei inițiale totale, confuze, dar puternice și categorice.

Noi însă reprezentăm punctul de vedere opus, și anume punctul de vedere potrivit căruia impresiunea estetică în adevăr evoluată, dusă pînă la ultima țintă pe care și-o poate propune, este aceea care a trecut prin toate aceste etape.

În definitiv, aceste două păreri față de problema estetică pe care ne-am pus-o pot fi puse în legătură și cu problema mai largă, anume cu problema dacă viața afectivă pierde sau, dimpotrivă, cîștigă din faptul conjugării ei cu elemente intelectuale. Sînt gînditori — și aceștia de extracțiune mistică — cari susțin că viața sentimentală, viața afectivă, slăbește, diminuează din pricina amestecului cu viața intelectuală, cu valorile intelectuale, cu factorii logici, cari nu fac decît să dizolve, să roadă la rădăcină viața afectivă, că în mod mai general tipul uman afectiv este unul care se comportă exclusiv față de atitudinile intelectuale. Dar există și cealaltă părere, reprezentată de o mare parte a psihologilor, cari susțin un punct de vedere pentru care factorul intelectual, departe de a fi un factor de dezorganizare a vieții afective, este, dimpotrivă, un element de adîncire a vieții afective; elementul intelectual nu este adevărat că dizolvă viața afectivă, ci o aprofundează. Cu cît este mai bogat scheletul de acte intelectuale de la baza unui curent afectiv oarecare, cu atît acest curent afectiv capătă mai multe rădăcini în sufletul nostru.

Nu este adevărat că analiza intelectuală dizolvă pasiunile. „Ideologiile pasionate", despre care vorbea odată scriitorul francez Barrès, sînt în același timp pasiuni mult mai adînci; dar pasiunile fără intelectualitate sînt pasiuni slabe, care se risipesc mai ușor; celelalte, cari se conjugă cu numeroși factori intelectuali, [sînt], dimpotrivă, pasiuni capabile de a stăpîni pe om în profunzime și cu mai multă plenitudine.

https://biblioteca-digitala.ro

Ei bine, afirmația aceasta valorează și pentru cazul special al vieții estetice. Viața estetică care se istovește în impresiuni vagi de ansamblu și care nu este conjugată cu valori intelectuale este o viață estetică superficială; adevărata viață estetică, mai adîncă, este aceea care nu disprețuiește, ci, dimpotrivă, se bucură și primește aportul intelectualității.

https://biblioteca-digitala.ro

TIPURILE JUDECĂȚILOR DE VALORIZARE

În prelegerea anterioară am analizat care sînt elementele logice implicate în procesul receptării artistice. Aveam în această problemă să luptăm cu o părere care este aproape o prejudecată, și anume cu părerea potrivit căreia procesul de receptare artistică este liber de orice element logic. Împotriva acestei păreri noi am arătat că, de vreme ce vorbim de un proces, trebuie să vedem care sînt etapele acestui proces, și întrebarea asupra existenței elemntelor logice s-o repetăm pentru fiecare din etapele cari ni se destăinuiau că compun acest proces. Adoptînd, prin urmare, această punere a problemei, am văzut că procesul de receptare artistică debutează printr-o impresiune sintetică, pe care apoi etapele ulterioare o analizează, pentru ca în cele din urmă să integreze elementele relevate cu ocaziunea acestei analize într-o nouă impresie sintetică. Și atunci, între aceste etape ale procesului, am văzut că unele sînt într-adevăr libere de elemente logice, cum este etapa cu care procesul de receptare artistică debutează, dar alte etape, în care impresiunea se analizează, sînt compuse din numeroase elemente logice, și anume din judecăți de valoare. Și atunci, întrebarea precizată în urma acestui examen era dacă impresiunea artistică privită în promovarea ei prin aceste etape impregnate de elemente logice cîștigă sau dacă, dimpotrivă, în urma trecerei prin aceste etape ea pierde. Răspunsul la care noi ne-am oprit a fost că

https://biblioteca-digitala.ro

din conjugarea cu factorii logici impresiunea se clarifică, se adînceşte, se organizează, ea, prin urmare, cîştigă prin faptul că asimilează în sine felurite elemente logice.

După ce am arătat că procesul receptării artistice nu este liber de elemente logice, după ce în prealabil am arătat că nici procesul creaţiunii nu este liber de elemente logice, acum ni se pune o nouă întrebare, pe care o socotesc dintre cele mai importante din cîte am pus la acest curs, şi anume care sînt elementele logice despre care poate fi vorba cu ocaziunea receptării artistice şi, pentru că aceste elemente logice am văzut că sînt judecăţi de valoare, care sînt tipurile de judecăţi de valoare care intervin în procesul receptării artistice ?

Pentru a răspunde la această întrebare, pentru a vedea care sînt aceste clase de judecăţi de valoare care intervin în procesul receptării artistice, ne trebuie un material, şi atunci care este materialul pe care putem să-l întrebuinţăm ? În această privinţă, am putea să instituim experienţe, să adoptăm, cu alte cuvinte, metoda experimentală, o metodă experimentală de tipul anchetei, şi mă bate uneori gîndul că o astfel de întreprindere s-o facem cîndva, într-unul din seminariile noastre. S-au mai făcut chestionare în legătură cu alte probleme şi poate că vom face şi noi în legătură cu această problemă a receptării artistice şi cu altele.

Dar, în definitiv, materialul noi nu l-am strîns pe calea aceasta şi nu putem să întrebuinţăm un material inconsistent, nici să-l improvizăm. Ca acest material să aibă o valoare ştiinţifică, trebuie cules cu metodă, el nu poate fi improvizat. Atunci de unde putem culege materialul care să ne permită această clasificare a tipurilor de judecăţi de valoare cari intră în impresiunea artistică şi cari se conjugă cu ea, sprijinind-o ? Avem un material foarte important în critica literară, cercetînd textele criticei literare româneşti şi străine vom da peste o serie de tipuri de judecăţi de valoare.

Dar o obiecţie poate să apară pe buzele fiecăruia dintre dumneavoastră. Noi ne ocupăm de psihologia şi de logica impresiunei artistice, nu ne ocupăm de psihologia şi de logica criticei literare, nu cumva deci vom în-

https://biblioteca-digitala.ro

trebuința un material recrutat dintr-un alt domeniu pentru a întări adevăruri cari ne preocupă pe noi ? Nicidecum, socotesc eu. Eu cred că putem să folosim textele criticei literare în studiul receptării artistice, deoarece critica literară nu este decît o prelungire a impresiunei artistice. Impresiunea artistică, în măsura în care devine conștientă de sine și cetește în motivele care o determină, devine critică literară. Critica literară nu este ceva care nu are de-a face cu impresiunea artistică, ea nu este decît dezvoltarea, organizarea și intelectualizarea impresiunei artistice. Aș putea spune că un subiect contemplator de artă care nu reușește să precizeze impresiunea pînă la nivelul la care se ridică critica operei de artă, acel contemplator artistic niciodată nu are din contactul cu arta trăiri depline. Prin urmare, postulînd că operațiile criticei artistice și literare nu sînt decît prelungiri ale impresiunei de artă, în sensul adîncirii, intelectualizării și organizării ei, postulînd acest adevăr de bază mă întemeiez atunci cînd pentru construirea clasificației pe care o urmăresc aci voi folosi texte ale criticei literare.

După cum veți vedea, judecăți[le] de valoare cari se combină cu impresiunea artistică sprijinind-o, incitînd-o, intelectualizînd-o, adîncind-o și organizînd-o sînt de mai multe feluri. Eu voi începe astăzi cu marea clasă de judecăți de valoare pe cari le disting în acest domeniu al trăirilor subiective ale artei, și anume cu așa-numitele *judecăți de valorizare*.

Ce sînt aceste judecăți de valorizare, pe cari conștiința le formulează atunci cînd se găsește în contact cu un obiect frumos, fie că aparține frumuseții naturale, fie mai cu seamă că aparține frumosului artei ? Sînt judecăți cari stabilesc dacă o operă este sau nu izbutită estetic. Prin urmare, cînd spun, de pildă, „cutare tablou este frumos“ și nu spun că „este urît“ fac astfel judecăți de valorizare. Acum judecățile de valorizare iau forma : „cutare operă este frumoasă“ sau „cutare aspect al naturii este frumos“. Dar „frumos“ este luat aci într-unul anumit din înțelesurile care se pot da acestui cuvînt.

https://biblioteca-digitala.ro

Vă aduceți aminte din cursul *Sistemului de estetică*[1], pe care l-am făcut anul trecut, că termenul de „frumos" poate să fie luat în mai multe înțelesuri. „Frumosul" poate să fie una din categoriile artistice, spre deosebire de altă categorie, care este „caracteristicul". „Frumosul" este tipicul, și „caracteristicul" este individualul. Vasăzică „frumosul" ar fi acea categorie estetică în care iese la iveală tipicul, iar „caracteristicul", acea categorie în care iese la iveală caracterul individual al unei persoane, vîrsta ei, de exemplu. O statuie grecească este tipică, pentru că în ea ies la iveală însușirile omenești generale, în afară de determinările de vîrstă, rasă ș.a.m.d. Aci este luat „frumosul" în sensul unei anumite categorii estetice.

Dar pot să iau termenul de „frumos" și în alt înțeles, de pildă pot să-l iau în înțelesul de izbutit esteticește. În cazul acesta, „frumosul" se opune „urîtului", care înseamnă ceea ce nu este izbutit esteticește. Acestea sînt două înțelesuri deosebite. Cînd zic că „cutare operă de artă este frumoasă" întrebuințez cel de-al doilea înțeles, înțelesul de izbutit esteticește. Acesta este un prim tip de judecăți de valorizare.

Așadar, avem un prim tip de judecăți de valoare, și acestea sînt la rîndul lor împărțite în două subtipuri, și anume după calitatea lor, adică cele pe care le numesc judecăți de valorizare aprobativă și judecăți de valorizare dezaprobativă, unele care afirmă în subiectul judecății însușirea izbutitului estetic și altele care neagă această însușire.

De pildă, spicuiesc din Titu Maiorescu această judecată despre schițele lui Sadoveanu : „Schițele d-lui M. Sadoveanu [...] sînt creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și mici tîrgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris". Cînd Maiorescu face această caracterizare a lui Sadoveanu, el arată în același timp valoarea, caracterul estetic izbutit al operei lui Sadoveanu. Propozițiunile pe cari le-am citit conțin însă

[1] *Sistemul esteticei* se intitula cursul predat în 1931—1932 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai judecăți de subtipul de valorizare aprobativă, dar și alte tipuri de judecăți estetice, pe cari le vom vedea mai tîrziu. Dar, în tot cazul, se afirmă însușirea estetică izbutită, găsim, așadar, judecăți de valorizare aprobativă.

Sînt însă și judecăți de valorizare dezaprobativă, de pildă în articolul lui Maiorescu despre Brătescu-Voinești. Recunoscînd calitatea izbutită a celor mai multe dintre nuvelele lui Brătescu-Voinești, el face o rezervă în ce privește nuvela *În lumea dreptății:* nuvela *„În lumea dreptății* [...] nouă ne face [...] impresia unei momentane slăbiri a autorului. Tocmai persoanele cari ar trebui să deștepte simpatia cetitorului și-o înstrăinează printr-o similicultură de pretenție occidentală [...], și toată expunerea are defectul de a fi ostensibil tendențioasă ; iar unde începe tendența, încetează arta." Prin urmare, în legătură cu această nuvelă Maiorescu face o judecată de valorizare dezaprobativă. Iată, prin urmare, cum judecățile de valoare încep să se ramifice.

Dar judecățile de valorizare sînt de două subtipuri și după sfera lor. Sînt judecăți de valorizare generală, adică judecăți de valorizare cari poartă asupra generalității unei opere de artă, afirmînd că toată opera unui artist este izbutită esteticește. De pildă, tot în Maiorescu găsim despre poezia lui Goga : „...În tînărul autor avem un poet dintre cei chemați și aleși". Este o judecată de valorizare aprobativă purtînd asupra tuturor poeziilor acestui artist. Sau alt exemplu, tot din Maiorescu, vorbind despre Sadoveanu : „Însă meritul cel mare al nuvelelor și schițelor d-lui Sadoveanu ne pare a fi alegerea momentului psihologic în care culminează mai toate. Este pururea un eveniment sufletesc hotărîtor, care formează obiectul povestirii și în jurul căruia se grupează și se cumpănesc celelalte amănunte..." Vasăzică, o însușire estetică pe care o afirmă în legătură cu generalitatea operelor sale. Iată ce poate fi, prin urmare, o judecată de valorizare generală.

Însă generalitatea acestei exprimări poate să poarte nu asupra totalității operelor unui artist, ci asupra totalității unei opere anumite. În cazul acesta, avem tot o judecată de valorizare generală. Cînd, de pildă, spun :

https://biblioteca-digitala.ro

„Întregul roman *Război și pace* al lui Tolstoi este izbutit", am tot o judecată de valorizare generală, pentru că aș putea să spun că numai anumite momente sînt izbutite în acest roman. Există și judecăți de valorizare particulară, cari poartă fie asupra unei singure opere, fie asupra unui grup de opere dintr-un complex mai larg, de pildă, judecata negativă a lui Maiorescu asupra nuvelei *În lumea dreptății*. Aceasta este o judecată de valorizare particulară, pentru că poartă asupra unei singure opere din complexul operelor acestui scriitor.

Dar judecata poate să poarte și asupra unor anumite laturi sau aspecte ale unei opere. O operă nu trebuie să fie neapărat și nu este neapărat în toate împrejurările izbutită absolut. Sînt unii cari susțin că opera de artă reprezintă o organizare așa de perfectă, încît nu-i poți clinti nici un element. Acest lucru nu este tocmai adevărat, este o generalizare pripită, căci în realitate de cele mai multe ori o operă este fragmentară, și este firesc să fie așa. Conștiința este intermitentă, ea este o pulsațiune, și cursul vieții creatoare nu se poate desfășura absolut la același nivel în tot timpul, și atunci este firesc ca și în opera de artă să fie opacități, momente în care simți că puterea inspirației s-a istovit. Există, firește, unele opere absolut extraordinare, cari decurg în întregimea lor la același nivel, dar sînt și opere fragmentare, și opere intermitente. Cînd devin conștient de această stare de lucruri, ce fel de judecăți de valorizare pot formula în legătură cu operele respective ? Judecăți de valorizare particulară.

Clasificația pe care am făcut-o pînă acum privește judecățile de valorizare după calitatea și după cantitatea lor. Dar există posibilitatea combinării acestor puncte de vedere, după cum această posibilitate există și în logica obișnuită a judecăților existențiale. Într-adevăr, din combinarea punctului de vedere al calității cu punctul de vedere al sferei obținem judecăți de valorizare afirmativ-generale. Prin urmare, cînd afirm izbutitul, succesul estetic în totalitatea unei opere a unui artist sau în întregimea unei singure opere. Sînt și judecăți de valorizare negativ-generale, cînd pentru întregimea operelor unui artist sau întregimea unei singure opere neg valoa-

https://biblioteca-digitala.ro

rea estetică. În sfîrșit, există judecăți de valorizare afirmativ-particulare, care afirmă sau frumusețea numai a unor elemente, sau a unei părți dintr-o operă. Tot astfel, judecăți de valorizare negativ-generală.

Însă în toate exemplele pe care le-am cetit pînă acum, judecățile de valorizare se amestecă cu alte tipuri de judecăți. De pildă, pentru a relua unul din citatele pe care le-am întrebuințat și mai sus, de exemplu citatul în legătură cu schițele domnului Sadoveanu, unde am găsit o judecată de valorizare afirmativ-generală. Dar dacă examinăm mai de aproape acest citat, observăm și alte tipuri de judecăți de valoare. De pildă, de ce sînt izbutite esteticește aceste nuvele și schițe, care sînt motivele care fac pe Maiorescu să spună că sînt izbutite esteticește ? Mai întîi este faptul că aceste schițe sînt „de o puternică originalitate", prin urmare sînt expuse temeiurile, motivele în favoarea judecății de valorizare. Și nu numai atît : aceste nuvele sînt „inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și micii tîrgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris", așadar sînt izbutite esteticește pentru că sînt originale și, în același timp, pentru că ne dau o intuiție exactă a întregei societăți sau a claselor celor mai caracteristice ale societății românești. Așadar, acesta ar fi un merit estetic, dar o dată cu aceasta intrăm în sfera altor tipuri de judecăți. Acestea din urmă nu sînt judecăți de valorizare, ci judecăți de caracterizare estetică, și cu acestea avem un alt tip de judecăți de valoare.

Nu trebuie să confundăm judecățile de valorizare estetică cu judecățile de caracterizare estetică. Dacă este vorba de a studia aceste tipuri de judecăți, trebuie să deosebim între ele. Am reprodus citatul privitor la nuvela *În lumea dreptății* a lui Brătescu-Voinești. Această judecată a lui Maiorescu este aproape de tipul valorizării pure, o judecată de valorizare negativ-particulară, dar imediat după aceasta Maiorescu adaogă : „Tocmai persoanele cari ar trebui să deștepte simpatia cetitorului și-o înstrăinează printr-o similicultură de pretenție occidentală [...] și toată expunerea are defectul de a fi ostensibil tendențioasă ; iar unde începe tendența, în-

https://biblioteca-digitala.ro

cetează arta". Așadar, care sînt motivele pentru care nuvela aceasta pare a fi dovada unei momentane slăbiri a autorului, a talentului, a genialității sale creatoare? Pentru că nuvela aceasta este „tendențioasă" și pentru că „înstrăinează simpatia cetitorului". Prin urmare, aci nu mai sînt valorizări, ci caracterizări în legătură cu valoarea.

Judecățile estetice de valoare trăiesc într-un fel de simbioză, rareori le găsești pure, ci mai totdeauna asociate. Chiar în cuprinsul acestor propoziții le găsim asociate.

Dar mai mult decît atît. Operația aceasta de caracterizare se face pe temeiul anumitor criterii, caracterizarea se face totdeauna cu referințe la un anumit adevăr general al lucrurilor. De pildă, în prima judecată de caracterizare consacrată lui Sadoveanu se afirmă valoarea acestor nuvele, pentru că nuvelele acestea reprezintă oameni „de pe toate treptele societății" și dau astfel un fel de sinteză a comunității sau societății românești. Vasăzică, acesta ar fi un merit care poate fi formulat în mod general, și anume în forma: „arta trebuie să dea expresiunea societății", ceea ce este o normă pe care, după cum știți, sînt unii esteticieni care au formulat-o într-adevăr, ca, de pildă, Taine. Pentru Taine, arta este un document al vieții sociale și au mai mult merit și se păstrează mai bine acele opere cari oglindesc mai fidel starea mediului social. Prin urmare, aci caracterizarea, dar nu numai caracterizarea, ci și valorizarea, se face în puterea unui anumit criteriu, pe care noi în estetică îl numim „normă". În exemplul al doilea, cînd Maiorescu vorbește despre Sadoveanu, caracterizarea și valorizarea se fac pe temeiul unei alte norme, și anume pe temeiul normei potrivit căreia în artă este izbutit esteticește ceea ce nu este tendențios și nu este izbutit esteticește ceea ce este tendențios.

Prin urmare, vedem de aci că nu putem să construim această logică estetică și această clasificare a tipurilor de judecăți estetice decît studiind și problema normelor. Normele într-adevăr intervin în constituirea și promovarea impresiunii artistice, și anume în acea fază care este

https://biblioteca-digitala.ro

faza cea mai intelectualizată a procesului de receptare, penultima fază a procesului de receptare.

Din prima întîmpinare a acestei sfere de probleme, vedem ce variate sînt întrebările cari ne apar aci. Noi n-am pomenit astăzi decît despre judecățile de valorizare și de caracterizare, dar judecățile de valoare din cuprinsul procesului de receptare estetică sînt cu mult mai numeroase, după cum ne vom convinge treptat în desfășurarea acestui curs.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASIFICAREA JUDECĂȚILOR DE VALOARE CUPRINSE ÎN ACTUL CONTEMPLAȚIEI ARTISTICE

Am început rîndul trecut o lucrare de analiză și de clasificare destul de migăloasă și, în tot cazul, care poate să dea o idee aridă despre natura ocupațiilor noastre, cînd estetica de obicei trece drept o știință mai agreabilă. Anume, am început să cercetăm care sînt judecățile de valoare care intră în procesul receptării operei de artă.

În fața operei de artă într-adevăr se desfășoară în sufletul nostru nu o simplă emoțiune momentană și spontană, așa cum se crede de obicei, ci un proces, adică o serie de evenimente sufletești, ocupînd o anumită durată de timp și succedîndu-se într-o anumită ordine.

Printre etapele procesului sufletesc, unele sînt mai libere de acte logice, dar unele sînt mai pătrunse de astfel de acte. Care dintre aceste etape sînt mai logicizate și care mai puțin logicizate nu este timpul ca să spunem acum, pentru că am reveni asupra unor lucruri pe cari le-am spus altă dată mai pe larg și, prin urmare, mai bine. În tot cazul, actul receptării operei de artă se însoțește cu judecăți de valoare, iar în această asociere cu judecățile de valoare s-a spus uneori că actul de receptare a operei de artă poate să-și piardă din valoare, ceea ce se susține adeseori, sub cuvînt că eminența care revine îndeosebi și creează valoarea estetică este tocmai spontaneitatea. Noi credem că, dimpotrivă, emoția pătrunsă, prelucrată, este cea profundă și în care cultura artistică

https://biblioteca-digitala.ro

a omului culminează. Dar acestea sînt considerații pe care le-am desfășurat altă dată mai pe larg.

Printre judecățile de valoare care fuzionează cu actul de receptare a operei de artă am distins pînă acum două categorii, care vor rămîne și de aci înainte categoriile de căpetenie cu care vom avea de-a face. Și anume, am distins în primul rînd judecățile de valorizare, adică acele judecăți prin care stabilesc dacă opera de artă este sau nu izbutită esteticește, adică judecățile de forma cea mai simplă, cum sunt acestea : „cutare operă este frumoasă" sau „cutare operă este urîtă", luînd termenii de „frumos" și „urît" în înțelesul de izbutit și neizbutit esteticește.

Aceste judecăți de valorizare, firește, ca și judecățile existențiale de care logica elementară se ocupă, sînt afirmative sau negative, adică afirmă sau neagă subiectul prin predicatul lor. În sfîrșit, sînt generale sau particulare, adică întind sfera valabilității lor asupra totalității operelor unui artist sau măcar asupra totalității fragmentelor unei opere. Atunci cînd spun că o operă este în întregimea ei izbutită esteticește fac o judecată generală, și fac o judecată particulară cînd afirm sau neg caracterul estetic pentru anumite laturi ale unui artist sau pentru o anumită operă a lui.

Noi admitem în adevăr că pot fi opere de creațiune estetică care să aibă un caracter de creațiune fragmentară, create pe alocuri, nu în întregimea lor, sau care prezintă puncte de matitate în care se vede că inspirația a coborît. Nu socotim că în artă ne mișcăm într-un univers absolut, în care avem de-a face cu unități deopotrivă identice cu ele însele și aflîndu-se toate la același nivel de realizare artistică, ci opera de artă este pentru noi un obiect al realității și, ca atare, supus unor condiții relative.

Dar aceste judecăți de valorizare despre care am vorbit rîndul trecut se prezintă rareori izolate în conștiința noastră, și am văzut că ele nu se prezintă izolate nici în acea oglindă a criticei literare a cărei consultare alcătuiește metoda noastră. Critica literară nu reprezintă, în adevăr, decît punctele mai înaintate ale unei tendințe care se marchează în orice suflet care ia contact cu arta ;

https://biblioteca-digitala.ro

oricare dintre noi, contemplînd arta, căutăm a formula judecăți, a obține judecăți limpezi, trecute prin intelect, asupra operelor, însă aceste tendințe rămîn neisprăvite, rămîn în germene la noi, pe cîtă vreme criticul de artă le dezvoltă și ajunge la acea stăpînire intelectuală a operei artistice pe care o reprezintă critica sa. Așadar, sîntem îndreptățiți să considerăm critica de artă ca o prelungire a emoției în orice contemplator artistic și s-o întrebuințăm pentru nevoile pe cari le urmărim aci.

În aceste texte, judecățile de valorizare se găsesc rareori pure, rareori se fac afirmații în care să se spună numai că „această operă este frumoasă" sau „această operă este urîtă". De obicei, ele se asociază cu judecăți de caracterizare, cu alte cuvinte, se spune că „această operă este frumoasă pentru că — de pildă — opera reprezintă societatea timpului", cum spunea Maiorescu despre schițele lui Sadoveanu, sau „pentru că această operă prezintă o izbutită îmbinare a formei cu fondul" ș.a.m.d. Totdeauna întîmpinăm asociații între judecățile de valorizare și judecățile de caracterizare.

Dar împrejurarea ne-a folosit nouă pentru a stabili din capul locului care sînt cele două tipuri de judecăți principale care interesează în actul de receptare estetică ; avem deci *judecăți de valorizare* și *judecăți de caracterizare*.

Cu acestea am expus numai elementele problemei, pentru că în realitate trebuie să distingem specii și subspecii ale fiecăreia dintre judecăți.

Iată, într-adevăr, judecățile de valorizare. Judecățile de valorizare sînt mai întîi de două feluri : sînt *judecăți de perfecțiune* și *judecăți de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Într-adevăr, pot spune că un lied de Heine — una dintre acele grațioase poezii lirice care cuprinde atîta substanță sentimentală în puține versuri — este o creațiune perfectă, izbutită, sau, dacă vreți un exemplu dintr-un alt autor, un cîntec, o romanță fără cuvinte — cum le intitula el — a lui Verlaine este de asemeni o creațiune perfectă. Același lucru îl putem spune despre *Divina comedie* a lui Dante Alighieri sau despre *Phedra* lui Racine. Acestea sînt creațiuni perfecte deopotrivă cu liedurile lui Heine și [cu] „romanțele fără cuvinte" ale

https://biblioteca-digitala.ro

lui Verlaine. Dar fiind perfecte, au totuși aceeași valoare ? S-ar părea că în perfecțiune se identifică unitățile, cu toate acestea, după conștiința noastră estetică, nu putem să spunem că au aceeași valoare, ci trebuie să spunem că *Divina comedie* are o importanță mai adîncă, mai valoroasă, fiind totuși deopotrivă perfectă. Prin urmare, sînt unele judecăți de valoare în materia receptării cari fac să se spună că o operă este perfectă.

Dar acesta este un tip de judecăți de care trebuie să distingem celălalt tip de judecăți, care afirmă pentru o operă un anumit loc în ierarhia valorii estetice, căci, deși o operă poate să fie atît de perfectă ca alta, poate totuși față de cea dintîi să stea mai jos. Una este, prin urmare, a afirma perfecțiunea despre o operă și alta este a afirma locul ei într-o ierarhie a valorilor estetice. Atunci analistul ager trebuie să distingă între judecățile de perfecțiune și judecățile de ierarhizare estetică.

Aceste judecăți de ierarhizare estetică sînt de două feluri : există o *ierarhizare obiectivă* și o *ierarhizare subiectivă*. În primul caz sînt *judecăți de ierarhizare obiectivă*, celelalte sînt *judecăți de preferințe*. Eu pot să spun că în ordinea valorilor estetice *Phedra* lui Racine este superioară unui lied de Heine, dar eu pot spune că prefer totuși liedurile lui Heine *Phedrei* lui Racine. Prin urmare, înăuntrul judecăților de ierarhizare trebuie să disting judecățile de ierarhizare obiectivă de judecățile de preferință, pentru că ele nu se confudă ; firește, oamenii cu o cultură estetică incomplectă nu-și pot închipui acest lucru, pentru că preferința mea decide : „nu este frumos ce este frumos, ci este frumos ceea ce îmi place mie", spune poporul ; dar în lumina unei conștiințe estetice cultivate această aserțiune populară nu mai este deloc adevărată, pentru că sînt lucruri frumoase pe care le recunosc că sînt frumoase, dar mie nu-mi plac. Vedeți, prin urmare, că judecățile de preferință ocupă un loc special, ele nu trebuiesc confundate cu judecățile de ierarhizare obiectivă, nici cu judecățile de perfecțiune, căci acela care afirmă despre o operă de artă că „această operă de artă obține preferința mea personală", acela nu afirmă nicidecum că „acea operă este perfectă" ; aci este un tip separat de judecăți. Așadar, judecățile de

https://biblioteca-digitala.ro

preferință nu sînt nici judecăți de ierarhizare obiectivă, nici judecăți de perfecțiune, ci formează un tip special.

În grupul judecăților de ierarhizare mai trebuie să trecem încă o categorie însemnată de judecăți de valoare pe care conștiința noastră estetică le formulează adeseori și care au o mare importanță. Noua clasă de care vreau să vorbesc este clasa așa-numitelor *judecăți de compensație*, adică a judecăților cari afirmă izbutita estetică pentru o anumită latură a unei opere și nu admit această izbutită pentru alte laturi. De pildă, cînd spun : „schițele lui Maupassant sînt mai izbutite decît romanele lui". Această judecată a fost adeseori formulată, Maupassant fiind un autor care trece drept cel care a realizat mai bine în dimensiunile scurte, în schițe, în instantaneele vieții, fantezia lui era astfel dezvoltată încît se desfășura în aceste compoziții de dimensiuni mici ; în compozițiile mai mari, în romane, geniul său suferă anumite întunecări. Cine cunoaște opera lui poate deci să facă judecata aceasta : „schițele lui Maupassant sînt mai izbutite decît romanele lui".

Aceasta este o judecată de ierarhizare, evident, pentru că ierarhizezi între feluritele aspecte ale operei lui Maupassant, dar nu este numai o judecată de ierarhizare, ci este și o judecată de perfecțiune. Cu alte cuvinte, judecățile de compensațiune de acest tip sînt produse din conjugarea judecăților de ierarhizare cu judecățile de perfecțiune. Socotesc că acesta este un tip foarte interesant, un tip complex logic.

Dar mai există un tip de judecăți de compensație, care sînt de data aceasta judecăți de ierarhizare combinate cu judecăți de caracterizare. De pildă : „Verlaine este mai poet decît Heredia, care este mai artist" sau „Ingres este un desenator mai bun decît Delacroix, care este mai bun colorist". Comparîndu-se arta lui Delacroix cu arta lui Ingres, se ajunge adeseori la constatarea că ei sînt deopotrivă de mari artiști, însă Ingres este mai bun desenator decît Delacroix, care este mai bun colorist.

Aceste judecăți pot deveni două judecăți separate, anume pot spune : „Ingres este un mai mare desenator decît Delacroix" și pot zice : „Delacroix este mai mare

https://biblioteca-digitala.ro

colorist decît Ingres". Prin urmare, ce fac aci ? Aci stabilesc o poziție relativă a celor doi artiști între ei sau înăuntrul aceleiași opere de artă stabilesc o poziție relativă a două aspecte din acea operă, prin urmare fac un act de valorizare relativă. O dată cu acest act de valorizare relativă, fac un act de caracterizare, pentru că eu caracterizez pe Ingres ca „bun desenator" și pe Delacroix ca „bun colorist". Așadar, aceste judecăți au o structură foarte complexă, pentru că sînt produse dintr-un amestec, dintr-o *conjugare între judecățile de ierarhizare și [cele] de caracterizare.*

Acum, aceste judecăți de compensație, de un tip atît de interesant, pot fi clasificate, pe de altă parte, după cum stabilesc compensația între două opere sau între doi artiști, cum s-a întîmplat în ultimul exemplu, sau după cum stabilesc compensația între două aspecte ale aceleiași opere sau ale aceluiași artist, cum s-a întîmplat în primul exemplu, despre Maupassant.

Iată cam care sînt tipurile de judecăți de valorizare pe care le-am distins. Pentru a le repeta, ele sînt : *judecăți de perfecțiune, judecăți de ierarhizare,* și acestea se împart în *judecăți de ierarhizare obiectivă* și *judecăți de ierarhizare subiectivă;* cele obiective pot da judecăți valabile pentru mai multă lume, iar judecățile de ierarhizare subiective sau de preferință formează un tip complex de judecăți de compensație, compuse dintr-o conjugare cînd între judecățile de ierarhizare și [cele] de perfecțiune, cînd între judecățile de ierarhizare și [cele] de caracterizare, după cum comparația se poate face între doi artiști sau între operele aceluiași artist.

După cum am distins între mai multe judecăți de valorizare, putem distinge și mai multe *judecăți de caracterizare.* Nici judecățile de caracterizare nu sînt totdeauna de același tip, ci se poate stabili o pluralitate de tipuri. Există în primul rînd *judecăți de caracterizare simplă,* cînd caracterizezi pur și simplu o operă de artă. Tipul cel mai simplu de judecăți de caracterizare este cel pe care l-am amintit la începutul acestei prelegeri : „cutare operă de artă este frumoasă", dar de data aceasta nu în înțelesul că este izbutită esteticește, ci în înțelesul că aparține categoriei estetice a frumosului, adică a fru-

https://biblioteca-digitala.ro

mosului spre deosebire de grațiosul estetic, de tragicul estetic etc.

Insist asupra feluritelor accepțiuni ale termenului de „frumos", care poate însemna o izbutită estetică, dar și o categorie estetică, ceea ce este tipic, caracteristic însemnînd ceea ce este individual. În judecata de valorizare „cutare operă este frumoasă", întrebuințez cuvîntul „frumos" în sensul de izbutit esteticește ; în judecata de caracterizare : „cutare operă este frumoasă", întrebuințez cuvîntul „frumos" în înțelesul unei anumite categorii estetice, în înțeles de tipic. Mai sînt și alte judecăți de valorizare : „cutare operă este caracteristică". De pildă, un bust de Donatello nu este frumos, ci este caracteristic. Sau, de pildă, cutare figură de Watteau poate să nu fie frumoasă, ci grațioasă. Prin urmare, de fiecare dată atașez subiectului cîte un alt predicat : frumos, caracteristic, grațios, și pot atașa oricare dintre categoriile estetice : sublimul, tragicul, comicul, umoristicul ș.a.m.d.

Acestea sînt judecățile de caracterizare simplă, *prin predicativizarea uneia din categoriile estetice,* și acesta este un prim tip al judecăților de caracterizare.

Dar conștiința noastră estetică alteori se ascute în judecăți puțin mai speciale, dar încă generale, și anume judecăți de caracterizare *prin predicativizarea unei impresii tipice.* De pildă, spun : „cutare operă este înălțătoare, este mișcătoare, este duioasă, este sumbră, este solemnă ș.a.m.d." ; acestea nu sînt categorii estetice, adică clase de expresiuni tipice fixate, constituite prin tradiția muncii estetice, totuși ele sînt tipice, generale. Acesta este un al doilea tip.

În sfîrșit, pot concepe judecăți de caracterizare estetică *prin predicativizarea unei impresii strict personale,* adică pot să spun : „această operă este potrivită cu mine, această operă mi se potrivește, aceasta îmi reamintește propriul meu trecut" ; și acestea sînt judecăți de caracterizare, caracterizezi natura valorii estetice și o caracterizezi în raport cu o impresie strict individuală. Deci acest tip de judecăți de caracterizare trebuie distins de celălalt. Aci impresia nu este un fapt general, cum este o categorie estetică, constituită și devenită obiectivă prin munca de secole a timpului, nici nu este o categorie

https://biblioteca-digitala.ro

generală ca aceea de înălțător, duios, sumbru, solemn ș.a.m.d. ; aci caracterizarea se face prin intermediul impresiei strict individuale.

De aceste judecăți de caracterizare trebuie să distingem *judecățile de motivație,* care sînt altceva. Judecățile de motivație, al căror caracter tip l-am găsit în exemplul dat din Maiorescu în prelegerea trecută :„Schițele d-lui Sadoveanu sunt creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite luate de pe toate treptele societății...", dau [1] cu alte cuvinte temeiurile judecății estetice. Aceste judecăți de motivație sînt cele care se întovărășesc mai cu seamă cu judecățile de valorizare și aceste judecăți de motivație sînt niște judecăți în care explicităm anumite norme ale conștiinței noastre estetice. Aceasta ne duce la problema normelor, la care vom reveni în prelegerea următoare.

Pentru a termina, mai amintesc un tip de caracterizare, foarte importantă, pentru că conștiința estetică adeseori ia forma lor, sînt așa-numitele *judecăți de identificare.* Aceste judecăți de identificare sînt iarăși un tip foarte curios : adeseori există pasagii foarte multe și le-ați putea găsi și dumneavoastră. Îmi aduc aminte că în eseul pe care Taine i l-a consacrat lui Balzac [se] spune la un moment dat : „Balzac este un Shakespeare al romanului".

Dar astfel de judecăți de identificare între valorile estetice se fac adeseaori. Se poate spune că „Rembrandt ar fi un Shakespeare al picturii" sau se poate spune — să zicem — despre un mare humorist cum este Goya că „este un Molière sau un Beaumarchais al picturii". Se fac aceste identificări, care sînt de mare valoare în critica artistică și literară, pentru că ele dirijează cu multă finețe impresia artistică. Aceste judecăți de identificare sînt niște judecăți de caracterizare, însă caracterizezi nu predicativizînd un anumit concept sau o anumită impresie, nici scoțînd în relief anumite motive, ci invocînd analogia cu o altă valoare, care ar fi mai caracterizată pentru conștiința noastră. În lumina unei alte

[1] În textul de bază : se dă (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

valori mai bine cunoscute capeți impresii mai sigure despre noua valoare care te preocupă.

Aceasta ar fi metoda internă pe care o folosesc aceste judecăți de identificare, care, așadar, sînt niște judecăți de caracterizare. Însă dacă examinați cu atenție structura lor, observați că în ele este și o doză de judecăți de ierarhizare, căci acela care spune că „Balzac este un Shakespeare al romanului", mai ales acela care a spus atunci cînd gloria lui Balzac nu era perfect întemeiată, cum este cazul lui Taine, acela vrea să ne lumineze valoarea lui Balzac în fosforescența valorii lui Shakespeare, dar vrea [și] să spună că amîndoi ocupă același rang în ierarhia valorilor artistice, prin urmare rangul cel mai înalt. În astfel de judecăți de identificare există, de fapt, o intenție de ierarhizare, deci tipul lor este complex, ele sînt produse din judecățile de ierarhizare cu acelea de caracterizare.

Iată care sînt numeroasele judecăți estetice care intră în procesul de receptare subiectivă a artei.

https://biblioteca-digitala.ro

NORMELE ESTETICE

Am încercat rîndul trecut o clasificare a judecăților de valoare în actul receptării artistice. Cu această ocaziune am deosebit mai întîi două mari grupe : grupa judecăților de valorizare și grupa judecăților de caracterizare. În grupa judecăților de valorizare am deosebit între judecățile de perfecțiune și judecățile de ierarhizare, căci una este a afirma despre o operă că este izbutită, realizată esteticește perfect, și altceva este de a afirma despre aceeași operă că ocupă un loc sau altul în scara relativă a valorilor, că opera despre care este vorba este esteticește inferioară ori superioară altor opere. În judecățile de caracterizare am deosebit judecăți de caracterizare simplă, adică acelea care atașează unui subiect, care este opera de artă, un predicat care este sau o categorie estetică, sau o impresie tipică, sau o impresie individuală, și judecăți de motivație, acelea care dau motivele acceptării estetice. Ca niște judecăți de tip mai complex, derivate din contaminarea celorlalte două clase, am deosebit judecățile de compensație, care pot proveni fie din conjugarea unei judecăți de ierarhizare cu o judecată de perfecțiune, fie din conjugarea unei judecăți de ierarhizare cu o judecată de caracterizare. În sfîrșit, judecățile de identificare, care provin din contaminarea dintre judecățile de caracterizare și judecățile de ierarhizare. Nu voi reveni asupra acestor lucruri, înfățișate mai pe larg rîndul trecut.

Astăzi voi discuta o altă chestiune atinsă numai în treacăt în prelegerea trecută și care are nevoie de lămu-

https://biblioteca-digitala.ro

riri suplimentare, făgăduite, de altfel, de rîndul trecut, și anume va trebui să vorbesc, pentru închegarea șirului de idei care se desfășoară aci, despre rolul normelor estetice în judecățile de valoare.

Într-adevăr, ocupîndu-mă de judecățile de perfecțiune, de judecățile de ierarhizare și de judecățile de motivație, spuneam că ele sînt condiționate de conștiința anumitor norme. Într-adevăr, nu pot formula o judecată de perfecțiune decît prin raportare la anumite norme; o operă apare conștiinței drept perfectă atunci cînd este adecvată deplin la anumite norme. Tot astfel, după cum este adecvată mai mult sau mai puțin la anumite norme, opera poate deveni subiectul unor judecăți de ierarhizare. În sfîrșit, judecățile de motivație nu sînt, de fapt, decît explicitarea unor norme în legătură cu cazul particular al unei opere.

Prin urmare, toate aceste tipuri de judecăți, de perfecțiune, de ierarhizare și de motivație, sînt condiționate de o conștiință a normelor, care poate lucra, firește, implicit în judecățile de perfecțiune. Căci, de pildă, cînd spun „cutare operă de Michelangelo este o operă perfectă", eu nu articulez o normă, dar norme au trebuit să existe; conștiința normelor lucrează deci, dar nu într-un chip explicit, ci numai într-unul implicit.

Dimpotrivă, în cazul judecăților de motivație normele sînt totdeauna explicite. Cînd, de pildă, spun — împreună cu Maiorescu, și mă refer la același exemplu invocat și altă dată — că schițele d-lui Sadoveanu sînt prețioase esteticește, întrucît înfățișează toate clasele societății românești, aci explicitez o normă, și anume o normă potrivit căreia o operă este prețioasă atunci cînd exprimă întregimea unei societăți. Vasăzică, judecățile de motivație fac să funcționeze aci conștiința normelor într-un chip explicit. Dimpotrivă, judecățile de perfecțiune presupun o funcționare a normelor, dar o funcționare implicită; judecățile de ierarhizare presupun și ele o funcționare a normelor și vom vedea îndată cum.

Rămîne deci să ne ocupăm de judecățile de ierarhizare. Acestea pot să conțină referințe explicite la norme sau pot să conțină numai o funcționare implicită a normelor. Cînd spun, de pildă, „cutare operă este mai pre-

https://biblioteca-digitala.ro

ţioasă decît alta", firește că această valorizare relativă, această fixare în ierarhia valorilor, o fac pe baza conștiinței unor norme care în forma aceasta nu conține referințe explicite.

Dar aceste referințe pot să existe cînd judecata de ierarhizare se combină cu judecata de motivație, ca să dea o judecată mai complexă, ca, de pildă, cînd spun „Beethoven este mai prețios decît Rossini, pentru că este mai adînc", cu alte cuvinte realizează așa-numita normă a adîncimii.

În tot cazul, avînd un rol implicit sau un rol explicit, este sigur că conștiința normelor joacă un rol anumit în condiționarea judecăților de perfecțiune, de ierarhizare și de motivație.

Dar această observație ne îndreptățește pe noi să aducem o contribuție foarte interesantă în problema normelor. Despre norme ne-am ocupat la acest curs anul trecut, atunci cînd am schițat sistemul esteticei. Și atunci am discutat în toată amploarea ei problema normelor, am analizat factorii care au condus la acea criză a normelor în estetică. Față de feluritele tăgăduieli care s-au îndreptat către îndreptățirea normelor în estetică, noi am căutat să le apărăm, arătînd rolul lor indispensabil în orice muncă estetică. În sfîrșit, am deosebit feluritele clase de norme, am distins între normele generale, care sînt legate de orice producție artistică, și normele istorice și epocale, care sînt legate de producția artistică într-un anumit timp limitat, și, în sfîrșit, le-am distins pe acestea de normele tipologice, acelea a căror întindere nu depășește limitele unui anumit tip structural sufletesc și estetic.

Dar lucrurile acestea le puteți găsi mai bine în cursul meu de sistem de estetică. Acum avem prilejul să distingem alte două clase de norme, și anume : norme care condiționează judecăți de ierarhizare și norme cari condiționează judecăți de perfecțiune. Veți vedea că nu toate normele sînt de același fel, că ele sînt de categorii deosebite din punctul de vedere al judecăților de valoare pe care le condiționează. Așadar, la clasificarea pe care am făcut-o anul trecut din punctul de vedere al întinderii valabilității lor, adăogăm astăzi o clasificare și din

https://biblioteca-digitala.ro

punctul de vedere al naturii judecăților de valoare pe care le condiționează. Clasele pe care le-am distins anul trecut sînt determinate de gradul lor de valabilitate, sînt norme foarte generale, cari privesc întreaga întindere a vieții artistice, altele mai particulare, cari privesc viața artistică numai în cadrul unui anumit tip estetic structural, și norme cari valorează numai în cadrul unor anumite epoci istorice, care se confundă cu normele unui stil istoric.

Dar la această clasificare, care privește raza, întinderea valabilității lor, se poate adăoga astăzi o clasificare nouă, făcută din punctul de vedere al naturii judecăților de valoare pe care normele le condiționează.

Pentru a stabili aceste două tipuri de norme, voi analiza două sisteme normative. Nu sînt multe sisteme normative. Deși estetica mai veche era o estetică normativă — estetica idealismului și estetica formalismului din veacul al XIX-lea au fost normative — ceea ce înseamnă de obicei că în partea metodologică și introductivă a sistemului se afirma totdeauna posibilitatea și legitimitatea normelor, mai tîrziu se neglija să se formuleze normele conștiinței artistice, întrucît normele erau mai degrabă obiectul unei veleități. Mulți afirmă că sistemele normative sînt construite prin analogie cu punctul de vedere al științelor naturale și din această pricină sînt mai puțini dispuși să afirme existența normelor.

În varietatea sistemelor de estetică pe care le cunoaștem, se desprind însă două încercări de sisteme normative, și anume unul francez și unul german : primul este al lui H. Taine, ale cărui norme fixate în *La philosophie de l'art* le-am analizat la seminarul nostru ; al doilea sistem de care ne ocupăm, pentru a sprijini clasificarea între normele care condiționează judecățile de ierarhizare și [pe cele] de perfecțiune, este sistemul lui Volkelt, singurul estetician modern care, dînd o bază normativă esteticei sale, nu s-a limitat la o simplă veleitate, ci a izbutit să constituiască un grup de patru norme care domină întreaga viață artistică.

Normele lui Taine sînt trei : norma gradului de importanță a caracterului, norma gradului de binefacere a caracterului și norma gradului de convergență a efec-

https://biblioteca-digitala.ro

telor. După aceste trei norme, așadar, o operă este cu atît mai perfectă cu cît, în primul rînd, reprezintă un caracter omenesc mai general. [Despre] o operă care înfățișează feluri de a fi trecătoare ale omului, epocale, restrînse în timp sau restrînse în spațiu, despre o operă care ar înfățișa, de pildă, tipul psihologic al bucureșteanului, ar spune Taine că ar fi mai puțin prețioasă [1] decît o operă care ar înfățișa felul de a fi comun al umanității, viciile sau, dimpotrivă, virtuțile esențiale ale sufletului omenesc. Prin urmare, norma aceasta, a gradului de importanță a caracterului, ce fel de judecăți de valoare condiționează? Fără îndoială, judecăți de ierarhizare.

Tot astfel norma gradului de binefacere a caracterului. O operă, spune Taine, se găsește în scara valorilor estetice [cu atît] mai sus, cu cît caracterul omenesc pe care îl înfățișează are o valoare morală mai mare. O operă de tendințe generoase va fi esteticește mai valoroasă decît o operă de tendințe egoiste. Vedeți, prin urmare, că și aci norma prilejuiește judecăți de ierarhizare, condiționează judecăți de ierarhizare.

În intenția lui Taine, judecățile estetice trebuie să fie condiționate și de norma gradului de convergență a efectelor, pentru că — spune el — o operă este cu atît mai prețioasă [2] cu cît există o armonie, o convergență între feluritele elemente, cu cît stilul este mai adecvat la fond, cu cît episoadele unei opere converg mai bine către același ascuțiș final, cu cît există o dependență mai mare între psihologia personajelor și materialul lexic[al] pe care îl întrebuințează ș.a.m.d. Prin urmare, norma convergenței efectelor ar trebui să îndreptățească și judecăți de ierarhizare, și totuși eu socotesc că norma convergenței efectelor nu poate să condiționeze decît judecăți de perfecțiune, căci dacă o operă nu are convergență ea nu este artistică sau nu este artistică în măsura [3] și în locurile în care convergența este neglijată sau lipsește. Pentru mine, o operă lipsită de unitate este în primul rînd lipsită de ceea ce este mai esențial în plăsmuirea

[1,2] În textul de bază: pretențioasă (n. ed.).
[3] În textul de bază: decît în măsura (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

artistică. Aci nu este vorba de o gradație, nu poate fi mai mult sau mai puțin convergentă, ci este sau nu este convergentă : dacă nu este convergentă, nu este estetică, sau dacă în unele locuri nu este convergentă, în acele locuri îi lipsește operei însușirea estetică, se constată în acele locuri matități, opacități. Prin urmare, aceasta este o normă care nu poate condiționa decît judecăți de perfecțiune, în nici un caz judecăți de ierarhizare.

Dar să vedem care sînt normele pe care le stabilește Johannes Volkelt în sistemul său de estetică în trei volume. Volkelt dă normelor sale o dublă formulare : el le formulează atît din punctul de vedere psihologic, cît și din punctul de vedere obiectiv. Pentru că, într-adevăr, normele au o dublă intenționalitate : ele valorează pentru sufletul individului care intră în relație cu opera de artă, vasăzică normele domină viața emoției estetice, dar în același timp normele domină rezultatul creațiunei artistice și, prin urmare, normele pot fi formulate în legătură cu atitudinile subiectului, cu creatorul, și în legătură cu ceea ce iese din sufletul și mîinile sale. De aceea Volkelt dă o dublă formulare, psihologică și obiectivistă, normelor sale.

Iată, de pildă, prima normă, aceea pe care o numește norma intuiției sentimentale. Această normă, a intuiției sentimentale, formulată din punctul de vedere psihologic, este din punct de vedere obiectivist formulată drept norma unității dintre formă și conținut. Ce vrea să spună această normă ? Potrivit acestei norme, orice operă trebuie să reprezinte o sinteză continuă între intuiție și sentiment, să nu existe nicăieri intuiții deșerte de sentiment, ci această îmbinare între intuiție și sentiment sau între formă și cuprinsul ei afectiv să fie așa de strînsă, încît sub fiecare element să simt viața caldă a sentimentului. Toate elementele pe care le întrebuințează artistul, toate cuvintele — ca să mă ocup numai de artistul literar — sau toate figurile poetice, comparațiile, metaforele ș.a.m.d., toate să aibă o referință la anumite stări ale sentimentului, nicăieri să nu întîlnesc răceala, zădărnicia sentimentului, ci pretutindeni să resimt, dedesubtul aparențelor pe care el ni le evocă, tumultul afectivității.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată o primă normă pe care Volkelt o formulează, dar ce fel de judecăți condiționează această normă? Răspunsul este pe buzele dumneavoastră [ale] tuturor: judecăți de perfecțiune. Norma unității dintre conținut și formă condiționează judecăți de perfecțiune, cu alte cuvinte, acolo unde constat discrepanță între conținut și formă sau absența unui conținut anumit sub o formă, acolo spun că opera de artă nu este izbutită estetic; dimpotrivă, acolo unde constat această unitate între conținut și formă articulez judecata că opera este izbutită estetic, și această judecată este o judecată de perfecțiune.

A doua normă a lui Volkelt este norma conținutului omenesc important. O operă de artă trebuie să aibă un conținut omenesc important, spune Volkelt. Această normă prezintă o mare analogie cu primele două norme ale lui Taine, cu gradul importanței caracterului și cu gradul de binefacere al caracterului. Pentru Volkelt, sînt opere neîmplinite acelea care consideră, de pildă, laturi prea particulare ale caracterului omenesc. Închipuiți-vă un roman care ar descrie întîmplările unui om cu totul banal, un om de o psihologie absolut capricioasă, specială sau specioasă; o astfel de operă, fără îndoială, n-ar avea o importanță literară sau cel puțin prin acest aspect n-ar avea o importanță literară. De asemeni, operele care descriu aberațiile, perversitățile sufletului omenesc n-au în ele elementul omenesc important, *das menschlich Bedeutungsvolle*, și ca atare sînt inferioare. Ceea ce se spune despre poezie se poate spune și despre opera plastică. Și acolo dacă conținutul omenesc este ciudat sau monstruos operele își scad din valoarea lor.

Ei bine, ce fel de judecăți poate condiționa această normă a conținutului omenesc important? Firește, judecăți de ierarhizare, pentru că există conținuturi omenești mai mult sau mai puțin importante. Într-adevăr, judecăți de ierarhizare puteau să condiționeze și primele două din sistemul lui Taine.

A treia normă a lui Volkelt este aceea pe care el o denumește norma scoborîrii sentimentului de realitate, *Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls*. O operă de artă — spune Volkelt — trebuie să fie astfel, încît să ne

https://biblioteca-digitala.ro

dea conștiința că ne găsim o dată cu ea în domeniul iluziei, nu în domeniul adevărului. Dacă, dimpotrivă, o operă de artă lucrează asupra noastră în același fel în care lucrează viața reală, atunci acea operă de artă își pierde caracterul estetic. Cum poate să-și piardă caracterul artistic o operă de artă prin pierderea felului ei iluzoriu, în ce chip o operă poate să nu coboare sentimentul de realitate pe care îl încercăm prin ea? De pildă, prin trivialitatea ei. O operă care întrebuințează elemente care vorbesc prea puternic afectivității noastre, care este respingătoare sau ne sugerează dezgust, o astfel de operă nu mai este artistică, pentru că n-o mai simțim în acel plan de iluzie în care nu există pentru noi lucrurile reale, și acea operă de artă capătă o realitate tot atît de izbitoare ca oricare fragment al realității celei vii. De asemeni, operele de un cuprins erotic netransfigurat, nesimbolizat, pot să lucreze în același fel, readucînd opera în planul realității, de unde nu putem primi impresii artistice.

Dar această normă a scoborîrii sentimentului de realitate ce fel de judecăți condiționează? Judecăți de data aceasta de perfecțiune, nu de ierarhizare. Judecăți de ierarhizare puteau să condiționeze normele anterioare, căci o operă poate să fie mai mult sau mai puțin de un caracter omenesc important, însă o operă poate să fie numai iluzorie sau [numai] reală și numai în cazul cînd este iluzorie poate să inspire sentimentul artistic propriu-zis, în celălalt caz inspiră sentimente care n-au nimic artistic, sentimente în legătură cu acelea pe care le sugerează împrejurările concrete ale vieții.

În sfîrșit, a patra normă a lui Volkelt este norma unității organice, și anume opera, conform acestei norme, trebuie să fie după Volkelt astfel construită, încît la contemplarea ei să-mi devină sensibile articulațiile ei, să-mi devină sensibilă organizarea ei intimă. Opera trebuie făcută cu o economie internă care în același timp să fie sensibilă pentru mine. Esteticește degustă operele artistice numai omul care în același timp înțelege structura intimă a acestor opere.

Lucrul este izbitor în cazul contemplației în muzică. Pentru un necunoscător, de pildă, muzica este prilejul

https://biblioteca-digitala.ro

unei reverii vagi, fără formă, și al unei transpuneri într-un fel de stare de toropeală, o stare de amorfism psihologic, o modificare agreabilă a cenesteziei. Dar pentru cel cu o cultură muzicală bucata capătă o structură, o înțelege în evoluția motivelor, în ramificarea principalelor momente și în revenirea lor; el urmărește tot acest desen melodic și armonic și numai atunci insul se integrează esteticește acelei bucăți muzicale, adică în momentul în care îi resimte unitatea organică.

Tot astfel, un tablou pentru un neinițiat poate să reprezinte numai o povestire sau o anecdotă, poate fi prilejul unei contemplații agreabile. Dar esteticește însumează, înglobează tabloul numai acela care face atenție la elementele de compoziție, care-și dă seama de articulația lor, de economia lor internă. Ei bine, opera de artă trebuie să aibă o astfel de economie internă, o adevărată unitate organică. Aceasta este o altă normă estetică.

Dar ce fel de judecăți de valoare prilejuiește această ultimă normă a lui Volkelt? Judecăți de perfecțiune, nu de ierarhizare, căci o operă este unitară sau nu este unitară, nu poate fi mai mult sau mai puțin unitară; o operă poate fi mai mult sau mai puțin importantă omenește, dar nu mai mult sau mai puțin unitară, deci această ultimă normă condiționează judecăți de perfecțiune.

Prin urmare, din toată această cercetare a noastră rezultă două clase normative importante, pe care vă rog să le rețineți: *norme care prilejuiesc judecăți de perfecțiune și norme care prilejuiesc judecăți de ierarhizare* sau, cu o expresie mai simplă, *norme ale perfecțiunei* și *norme ale ierarhizării*. Acestea sînt niște clase noi, pe care trebuie să le adăogăm claselor de norme stabilite anul trecut din punctul de vedere al întinderii valabilității lor.

https://biblioteca-digitala.ro

CRITERIILE ISTORICE ALE IERARHIZĂRII

Este necesar înainte de a păși mai departe în expunerea cursului nostru să recapitulăm principalele etape pe cari le-am străbătut pînă acum.

Cursul nostru urmărind o teorie a valorilor estetice, fiind — cum sună subtitlul lui — un curs de logică estetică, a trebuit să înceapă prin punerea în lumină a elementelor logice cari intră în compoziția vieții artistice.

Într-adevăr, nu era cazul de a vorbi de o logică estetică atîta vreme cît nu s-ar fi dovedit existența elementelor logice în complexitatea vieții artistice. După ce dovada acestei afirmații a fost făcută, a trebuit să trecem la definirea valorii estetice. Am definit deci valoarea estetică în sine însăși și în comparație cu celelalte valori ale spiritului, ceea ce ne-a dus la clasificarea valorilor.

În sfîrșit, alături de valori, sînt judecățile de valoare, a căror importanță am urmărit-o în cele două mari domenii ale vieții artistice, adică în domeniul creațiunei artistice și în domeniul contemplației artistice.

În legătură cu acest domeniu din urmă ne-am întrebat dacă mediația actelor logice slăbește contemplația artistică sau, dimpotrivă, o consolidează și o adîncește. Răspunsul nostru — după cum vă aduceți aminte — s-a produs în acest din urmă sens.

Dar pentru că judecățile de valoare care intră în procesul receptării operei de artă, în procesul contempla-

https://biblioteca-digitala.ro

ției, sînt numeroase, a trebuit să dăm o clasificare a judecăților de valoare care sprijină procesul contemplației artistice, și aceasta a fost ultima preocupare a prelegerilor noastre de dinainte de vacanță.

Dar atunci cînd ne-am ocupat despre valori în genere și despre valorile estetice în special n-am pus în lumină alt caracter al valorilor, pe care este însă timpul de a-l scoate acum în evidență, în legătură cu noile preocupări pe cari ne pregătim a le aborda, și anume caracterul valorilor de a fi comparabile.

Valorile sînt între ele comparabile. Aceasta este o afirmație care nu este totdeauna primită. Pentru unii filozofi ai valorilor, și anume pentru cei cari adoptă un punct de vedere psihologic, valorile nu sînt comparabile, valorile sînt incomparabile; nu se poate stabili o gradație a valorilor pentru că nu sînt comparabile, și nu sînt comparabile pentru că din punct de vedere psihologic valoarea este obiectul care răspunde unei aspirații oarecare. Pentru ca valorile să fie comparabile ar trebui ca aspirațiile să fie comparabile, or aspirațiile, necesitățile sufletului nostru — spun psihologiștii — nu sînt comparabile pentru că în momentul în care o necesitate este resimțită ea este cea mai importantă necesitate; în momentul în care ea nu mai este resimțită, în același moment nici o valoare nu-i mai corespunde. Pentru un om care este torturat de o sete adîncă valoarea cea mai mare este, firește, apa, băutura menită să-i stingă această sete. Dimpotrivă, pentru un om care a băut destulă apă acest lichid nu mai este o valoare. Vasăzică, valorile există în raport cu o anumită actualitate a conștiinței; în momentul însă în care această actualitate a conștiinței este depășită, în același moment valoarea nu mai există. Pentru ca valoarea să existe trebuie să fie o necesitate, o nevoie. În lipsa acestora din urmă valoarea nu mai există.

Dar cum, pe de altă parte, nevoile sau aspirațiile acestea cari valorifică valorile au un sens exclusiv în momentul în care acestea din urmă sînt resimțite ca valori, ele ocupă același nivel, și anume nivelul intensității maxime, care este singura lor intensitate. Vedeți că pro-

https://biblioteca-digitala.ro

blema comparării valorilor nu se pune pentru acela care adoptă un punct de vedere psihologic.

Dumneavoastră vă aduceți însă aminte că, atunci cînd am căutat să definim natura valorii am abandonat punctul de vedere psihologic, pentru a adopta un punct de vedere obiectivist. Pentru noi valorile sînt realități obiective de ordin ideal, care există independent de un suflet care le valorifică, de un suflet care resimte necesitatea lor.

Această constatare este îndreptățită de o serie de fapte. Mai întîi că primul și cel mai însemnat argument este faptul că putem să intuim o valoare fără a o resimți, putem, cu alte cuvinte, să ne dăm seama — să zicem despre Parthenon — că este o valoare artistică fără ca prin aceasta să-mi placă mie. În călători întîlnim adeseori această situație. Bunăoară — să zicem — un călător ca Barrès, care a scris o frumoasă carte despre greci : Barrès recunoaște că Parthenonul este o valoare artistică de seamă și totuși această valoare nu răspunde afinităților lui sufletești, și prin urmare pot intui într-un obiect valoarea fără a se stabili între mine și valoare acea legătură de afinitate, de căldură cordială, pe care o ia în considerație cu exclusivitate punctul de vedere psihologic. Prin urmare, valorile există și independent de subiectul care le-ar prețui, ele au o existență obiectivă ideală.

Dacă este așa, dacă valorile se găsesc într-un spațiu superior al idealității, se înțelege că trebuie să existe raporturi între ele ; valorile există într-un sistem obiectiv, și pentru că există într-un sistem obiectiv superior trebuie atunci să găsim anumite coordonate capabile să de o ordine rațională acestor valori, și aceste coordonate pe cari le căutăm sînt tocmai gradul lor de interes, tocmai treapta pe care ele o ocupă într-un anumit sistem ierarhic. Ne găsim, cu alte cuvinte, în fața unei alternative : sau admitem că valorile au o existență pur subiectivă, și atunci într-adevăr ele nu sînt comparabile, sau, dimpotrivă, admitem, în ceea ce ne privește, că au o existență obiectivă, într-un spațiu ideal, și atunci trebuie să întreținâ anumite raporturi între ele — după cum întreținraporturi între ele toate existențele cari

https://biblioteca-digitala.ro

se desfășoară în afara noastră — și aceste raporturi nu pot fi decît raporturi de ierarhizare.

Atunci, dacă este așa, se pune pentru noi o importantă problemă, a ierarhizării valorilor. Care sînt principalele criterii care ne pot permite să ierarhizăm valorile, cu alte cuvinte, care ne pot permite să vorbim despre valori de un preț mai mare sau mai mic?

Problema aceasta dumneavoastră ați presimțit că trebuie să vină din expunerile cursului, încă de atunci cînd distingeam în contextura contemplației artistice, printre alte tipuri de judecăți, amintite la momentul oportun și asupra cărora nu pot reveni acum, două tipuri de o importanță deosebită, și anume: tipul judecății de perfecțiune și tipul judecății de ierarhizare. Două opere pot fi deopotrivă de perfecte, deținînd totuși în sistemul ierarhic al valorilor locuri deosebite. Pot să spun că o romanță de Verlaine este o creațiune poetică tot atît de perfectă cît și o tragedie de Racine sau Shakespeare, și cu toate acestea sînt tot atît de îndreptățit să spun că o tragedie de Shakespeare este ceva de o valoare mai mare decît un lied sau o romanță fără cuvinte. În ierarhizarea valorilor, aceste două unități deopotrivă de perfect realizate dețin locuri felurite, se găsesc în poziții deosebite într-un anumit sistem al ierarhizării valorilor.

Dar cînd distingeam între judecățile de perfecțiune și judecățile de ierarhizare spuneam că aceste judecăți se fac totdeauna prin referință la anumite norme. Ceea ce mă îndreptățește să spun că o operă de artă este o operă frumoasă, perfectă, este o referință mintală pe care o fac la anumite norme. Operele sînt perfecte în măsura în care realizează anumite norme imanente ale creațiunei artistice, și ceea ce ne îndreptățește să spunem că o operă deține un loc sau altul în scara valorilor estetice sînt tot anumite norme, dar aceste norme sînt deosebite între ele, ceea ce ne ducea la constatarea, pe care o socoteam foarte importantă, că există două tipuri, afară de acelea pe cari le-am distins dintr-un alt punct de vedere, în alt an, și anume există norme ale perfecțiunii și norme ale ierarhizării.

Pentru a ilustra în ce poate consta una sau alta din aceste norme, am analizat într-una din prelegerile tre-

https://biblioteca-digitala.ro

cute pe de o parte sistemul normelor la Volkelt, pe de altă parte sistemul normelor la Taine. Restrîngîndu-ne la unul din aceştia, iată că dintre cele trei norme artistice pe cari le stabileşte Taine, a convergenţei efectelor, a gradului de importanţă a caracterului şi a gradului de binefacere a caracterului, cea dintîi este o normă a perfecţiunii. Adică, dacă o operă nu are convergenţa efectelor, nu este perfectă, este imperfectă, este dezlînată. Dar o operă poate să fie perfectă, să respecte principiul convergenţei efectelor, dar să fie de valoare mai mică sau mai mare, după cum caracterul omenesc pe care îl descrie este un grad de moralitate mai mic sau mai mare. Aşadar, pe cîtă vreme norma convergenţei efectelor este o normă a perfecţiunii, norma gradului generalităţii şi norma gradului de binefacere al caracterului sînt norme ale ierarhizării.

Prin urmare, aceste norme ale ierarhizării vreau eu să le caut împreună cu dumneavoastră. Cari sînt temeiurile, cari sînt normele principale cari mă fac pe mine să acord unei opere artistice o valoare mai mare decît altei opere artistice ?

Aceasta este problema în faţa căreia mă opresc eu. De altfel, această cercetare este una care importă în gradul cel mai înalt. Pentru că — observaţi dumneavoastră — afirmaţia aceasta : „*Shakespeare* este un poet mai mare decît *Verlaine* şi *Richard III* o creaţiune mai valoroasă decît poezia *Nevermore* a lui Verlaine“ nu este numai o afirmaţie care se face întîmplător în discuţiile diletante asupra artei, ci astfel de afirmaţii oamenii cari se ocupă de artă într-un spirit ştiinţific le fac în tot timpul.

Cetiţi o istorie a artei sau o istorie a literaturii şi veţi vedea că construcţia în istoria artistică şi literară se face totdeauna prin intermediul unor astfel de norme ale ierarhizării. O istorie a artei sau o istorie a literaturii se constituie totdeauna în vederea stabilirii anumitor principii de ierarhizare. De pildă, cînd se spune că tragedia franceză clasică, care începe timid şi stîngaci cu Jodelle, culminează în Corneille, ce se afirmă altceva, în definitiv, decît că în scara valorilor artistice tragedia lui Corneille este superioară tragediei lui Jodelle ? Tot aşa,

https://biblioteca-digitala.ro

cînd se spune, de pildă, că lirismul veacului al XVIII-lea este inferior lirismului unui Lamartine sau V. Hugo, ce se face altceva decît se stabilește o anumită ierarhie între valorile artistice ? De asemeni, cînd se spune, de pildă, că pictura încă stîngace la anumiți artiști ai primei Renașteri, la Giotto, se dezvoltă pentru a se ajunge la creațiunea lui Leonardo da Vinci, ce se stabilește decît anumite norme de ierarhizare ?

Prin urmare, istoria artei și istoria literaturii fac ierarhizări toată vremea, însă istoricii literari și istoricii artei nu-și pun problema teoretică a normelor cari permit această ierarhizare. De aci interesul ca problema să fie luată de esteticieni, adică de aceia care reflectează filozofic asupra problemelor artei, pentru a stabili principiile pe cari istoricul artei și al literaturii le aplică toată vremea.

Ei bine, cari sînt aceste principii ale ierarhizării ? Principiile ierarhizării, despre cari vom vorbi astăzi și în rîndul viitor, sînt de două feluri : sînt principii ale unei ierarhizări istorice, ca aceea din care mi-am ales exemplul pe care vi l-am citat, dar sînt și principiile unor ierarhizări cari nu consideră înlănțuirea istorică a operelor, ci cari pot stabili grade de valoare între opere cari n-au avut nici o contiguitate în timp. Ei bine, în legătură cu această comparație a valorilor artistice în afară de înlănțuirea lor istorică valorează principii de ierarhizare cari sînt deosebite de principiile ierarhizării istorice, singurele despre care mă voi ocupa în prelegerea de astăzi.

Iată cîteva din aceste principii ale ierarhizării istorice. În această privință, vă pot recomanda și o altă contribuție, a unui autor care a atins problema aceasta într-un spirit asemănător cu acela al cursului, și anume esteticianul german Richard Müller-Freienfels, care a scris o *Psihologie a artei* în trei volume și care în partea ultimă a volumului al doilea expune psihologia valorii și valorizării estetice. Eu mă țin, în genere, departe de expunerea acestui autor, pentru că el are un punct de vedere psihologist, iar punctul nostru de vedere este cel obiectivist, întrucît am definit valorile ca niște realități obiective și ideale. Dar în ceea ce privește principiile ierarhizării și mai cu seamă în ce privește principiul

https://biblioteca-digitala.ro

ierarhizării istorice, ele vor fi asemănătoare în acest curs cu acelea pe care le puteți găsi în al doilea volum al lui R. Müller-Freienfels.

Unul dintre principiile ierarhizării istorice, poate cel mai important dintre ele, este principiul noutății sau al originalității : prețuiesc operele artistice în măsura în care ele sînt noi sau originale. O operă care prezintă mai puțină originalitate deține în prețuirea noastră și în scara valorilor un loc mai coborît, mai jos decît operele cari sînt mai originale, mai noi.

Acest principiu îl aplicăm totdeauna. Spunem, de pildă, că Mallarmé, în momentul în care apare, este poet mare pentru că este original, pentru că este poet nou, rupe cu canoanele stabilite ale poeziei de dinaintea lui, sparge gheața locurilor comune, a cadrelor rigide în care inspirația mai veche se dezvoltă. Prin urmare, cînd îl prețuiesc pe Mallarmé mai mult decît pe Fr. Coppée o fac în virtutea acestui principiu al noutății : Mallarmé este un poet nou și original, pe cînd celălalt întrebuințează forme de-ale romantismului, teme uzate, într-un spirit care domnise altădată.

Iată, prin urmare, un principiu care se degajează : acel al noutății și al originalității. Dar să observăm bine că acest principiu singur nu poate să motiveze întreaga sferă a unei valori ; principiul noutății sau al originalității nu este suficient, pentru că și aci este necesar să facem precizări de mare importanță pentru clarificarea punctului nostru de vedere artistic. Pentru că nu tot ce ni se pare original a fost nou : putem acorda unor opere originalitatea numai din pricina necunoștinței modelelor sale. De pildă, cine studiază istoria literaturii latine este la un moment dat surprins de apariția marilor poeți comici ai latinilor, de Plaut și de Terențiu. Ei bine, se pare însă, după studiile filozofice clasice, că Plaut și Terențiu nu erau decît niște imitatori ai unor modele grecești dispărute. Ei ne par deci originali pentru că nu le cunoaștem modelele. Prin urmare, judecățile asupra noutății la artiști trebuiesc făcute cu rezerva cunoașterii depline a modelelor istorice după care artistul lucrează.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă este adevărat că nu tot ceea ce pare nou sau original este astfel, tot atît de adevărat este că nu orice noutate înseamnă o valoare. Fără îndoială că unele noutăți înseamnă valori, înseamnă sfărîmări ale cadrelor vechi în care inspirația amenință să încezească, să-și piardă vitalitatea ei, dar nu este deloc adevărat că orice noutate este o valoare : sînt noutăți factice, false.

Prin urmare, nu trebuie să ne conducem de criteriul noutății ca de un criteriu cu o valoare absolută în domeniul esteticei. Deși aceasta este o constatare de bun-simț, care se impune oricui, totuși este necesar să fie făcută, pentru că sînt numeroși oamenii pentru cari criteriul noutății decide în materie estetică. Este posibil ca ceva să fie nou, dar, pe de altă parte, să fie nearmonios, sălbatec, barbar, absurd, și cu toate acestea să capete aderiunea artistică a unora, în lipsa totală a altor însușiri estetice. Prin urmare, dacă criteriul noutății cuprinde o valoare, el nu are totuși o valoare absolută ; el trebuie să se sprijine pe un alt criteriu cînd e vorba să decretăm valoarea unei creațiuni artistice.

Tot în ce privește noutatea în artă : noutatea nu este o valoare în afară de cadrul unei anumite serii istorice. Ce vreau să spun cu aceasta ? Există în viața artistică inovații cari răspund unei anumite indicații a timpului. Prin urmare, noutatea este numai aci o valoare. Cînd însă această valoare nouă se produce fără nici o indicație a timpului, noutatea nu mai este o valoare.

Iată, de pildă, un exemplu : dumneavoastră știți că artele antice ale Orientului nu cunoșteau perspectiva, în reliefurile asiro-babilonene sau egiptene perspectiva nu era reprezentată ; perspectiva este abia mai tîrziu reprezentată de artele civilizației noastre, în artele civilizației europene. În momentul în care în civilizația europeană perspectiva apare, ea este într-adevăr o noutate care corespunde principiului noutății și care poate fi valorificată pe baza acestui principiu. Dacă un artist însă ar fi întrebuințat perspectiva în arta egipteană, și acolo ar fi fost o noutate, dar n-ar fi fost o noutate demnă de a fi reținută de contimporani și valorificată în consecință. Prin urmare, principiul noutății se aplică numai acelor valori

https://biblioteca-digitala.ro

cari realizează un sens necesar într-o anumită serie istorică.

Alt exemplu : dumneavoastră știți că anticii nu cunoșteau polifonia, care apare mai tîrziu, în evul mediu. În momentul în care apare polifonia în evul mediu, ea este o valoare, o valoare nouă, capabilă, demnă de a fi prețuită după criteriul noutății. Dacă polifonia ar fi apărut la greci, ea n-ar fi fost o valoare, ci ar fi fost cacofonie, pentru că nu s-ar fi potrivit stilului întregei serii istorice grecești.

Mai întîi, vedeți deci că nu orice noutate este o valoare, al doilea, că nu toate lucrurile cari ne apar noi sînt noi cu adevărat, ci apar noi din pricina ignoranței noastre în ce privește antecedentele ; în sfîrșit, nu toate inovațiile artistice sînt demne de a fi prețuite, ci numai acelea cari se încadrează într-o anumită serie istorică. Cu aceste restricțiuni putem primi acest principiu al noutății între principiile cari ajută la comparația și clasificarea într-o ordine ierarhică a valorilor artistice.

Dar, o dată cu această problemă pe care am atins-o, putem da răspunsul și la o altă întrebare care găsește un loc în sfera problemelor de artă, și anume problemei progresului artistic. Există progres în artă sau nu există ?

Putem spune că există un progres în știință, de vreme ce rezultatele științelor sînt însumabile. Omenirea seamănă cu un om care s-a instruit de-a lungul vieții sale, și la mijlocul vîrstei este mai instruit decît la început. Într-adevăr, cîștigurile rațiunii noastre, cîștigurile științifice au caracterul acesta de a se coordona între ele și de a se însuma între ele în așa fel, încît după un anumit timp de însumare cantitatea de cîștiguri este superioară cantității cu care munca științifică a început. Putem vorbi apoi de progresul tehnic, căci mijloacele noastre de adaptare sînt, fără îndoială, mai numeroase astăzi decît în trecut. Aceasta nu suferă nici un fel de contestație.

Dar există progres în ordinea morală ? Și aci, poate, răspunsul s-ar cuveni să fie pozitiv. Eu nu zic că umanitatea a făcut atîtea progrese morale încît față de timpul nostru antichitatea ar trebui să se rușineze ; cu toate acestea, unele progrese morale s-au făcut, deși firea ome-

https://biblioteca-digitala.ro

nească nu este completamente civilizată, urme ale animalității se găsesc încă în omenirea actuală. Cu toate acestea, sînt unele instituții ale antichității cari au fost abandonate, cum este, de pildă, sclavajul antic; grija pentru semen este apoi mai mare, există, în fine, o anumită politețe mai mult sau mai puțin generală, care înseamnă o reformă de suprafață, dar în tot cazul o reformă apreciabilă față de barbaria unor moravuri mai vechi. Deși, poate, în ordinea morală este mai greu de arătat, se poate vorbi totuși de un progres.

Dar se poate vorbi de progres artistic? Este, bunăoară, catedrala Notre-Dame din Paris superioară Parthenonului? Sau sculptorul Rodin este superior lui Phidias? Aci răspunsul nu mai este așa de sigur, nu mai poate fi pronunțat cu aceeași acceptare categorică ca atunci cînd vorbeam de tehnică și de progresul științelor. Cu toate acestea, cînd mă întreb dacă există un progres oarecare între Giotto, unul dintre pictorii care inițiază Renașterea, care iese din hieratismul vechilor modele bizantine și manifestă o aspirație către viață, dacă există un progres de la Giotto și pînă la Leonardo da Vinci, atunci, fără îndoială, noi trebuie să spunem că există un progres. Pentru că anumite tendințe cari se schițează în Giotto ajung la deplină realizare abia mai tîrziu, la Rafael, la Leonardo da Vinci. Aceeași preocupare de a exprima fizionomia omenească în nuanțele cele mai diferențiate, de a da caracteristicul personajelor, de a ne apropia de viață în expresiunea ei cea mai diferențiată, cea mai particulară, care se pronunță cu stîngăcie la Giotto, ajunge să înflorească deplin de-abia la pictorii Renașterii din 1500. Prin urmare, trebuie să spunem, pe de o parte, că nu există progres artistic, căci nu putem spune că Rodin, Bourdelle, Meunier sînt superiori lui Phidias; dar, pe de altă parte, putem spune că pictorii de la 1500 sînt superiori lui Giotto.

Prin urmare, care este calea de mijloc, cea mai sănătoasă, pe care trebuie s-o adoptăm? Răspunsul la această întrebare este că există progres artistic numai în interiorul aceleiași epoci omogene, există, de pildă, progres artistic în interiorul Renașterii. Din momentul în care Renașterea începe să înmugurească pînă cînd ajunge la

https://biblioteca-digitala.ro

valoarea ei deplin satisfăcută există un progres, dar între epocile artistice aparținînd unor culturi deosebite nu se poate vorbi de progres artistic. Există, fără îndoială, un progres artistic între primele statui cari datează din veacul al VIII-lea, al VII-lea ale culturii grecești pînă în timpul epocii sculpturii clasice, cu Phidias, Praxiteles, Skopas. Dar nu poate să existe un progres artistic cînd facem comparație între cultura bizantină și cea a Renașterii, pentru că sînt alte idealuri cari conduc aci realizarea artistică, și deosebirea de idealuri face din acestea unități incomparabile. Progresul artistic, așadar, nu există decît în interiorul unei aceleiași epoci istorice, dar nu și în ce privește trecerea între epoci absolut eterogene.

În afară de principiul noutății sau al originalității, pe care vi l-am amintit, un principiu care poate guverna judecata noastră de ierarhizare în materie artistică este și principiul majorității. O operă care la un moment dat întrunește sufragiul unei întregi societăți este, fără îndoială, o operă de mare preț, dintr-un anumit punct de vedere. De pildă, un scriitor ca acel romantic necunoscut sau aproape necunoscut care este Aloysius Bertrand fără îndoială că a scris o operă de un preț artistic mai mărunt decît opera lui Hugo. Dacă mi-aș permite să scriu istoria literară a Franței, nu mi-aș permite să pun pe A. Bertrant și pe contele de Lautréamont ca niște creatori superiori lui V. Hugo sau Verlaine.

Dar principiul majorității nu are o dimensiune absolută ; el își împarte influența cu un alt principiu, așa-numitul principiu al exclusivității : anumite opere apar valoroase nu pentru că [1] întrunesc majoritatea, ci pentru că întrunesc o anumită exclusivitate a unor anumite opinii minoritare. Pentru unele opere cari se găsesc la începutul unei deveniri istorice, principiul care permite valorificarea lor deasupra altor opere contimporane nu este principiul majorității, ci al exclusivității, și, prin urmare, și de acest principiu, al exclusivității, trebuie să ținem seama.

Dar toate aceste principii, al noutății, cu restricțiile pe cari le-am subliniat, al majorității și al exclusivității,

[1] În textul de bază : pentru că nu (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

sînt principii evolutive, în legătură cu evoluția operelor artistice, și greutatea aplicării lor provine din faptul pe care trebuie să-l scoatem în evidență pentru a înțelege ceva mai adînc care este structura vieții artistice a unei culturi. Evoluțiile artistice de obicei nu sînt simple, ci sînt complexe, într-un anumit răstimp evolutiv se încrucișează, de fapt, fire felurite, cari pentru a fi lămurite cer aplicația mai multor principii de valorificare și de ierarhizare.

Iată o epocă din istoria literaturii cum este aceea a evoluției tragediei grecești din veacul al V-lea către începutul veacului al VI-lea și care conduce de la Eschil la Euripide. Acei cari au cetit o istorie a literaturii grecești știu că se spune de obicei că Eschil și Euripide, cari se găsesc la cele două capete ale acestei serii, sînt poeți tragici de o mare valoare, de o mare importanță, dar Euripide este mai psiholog decît Eschil și în același timp mai intelectualizat decît Eschil ; personagiile lui Eschil au o psihologie mai simplă, mai elementară, personagiile lui Euripide au o psihologie mai intelectualizată și în același timp mai diferențiată, mai fină. Prin urmare, dintr-un punct de vedere, Euripide are o valoare superioară lui Eschil, dar numai dintr-un punct de vedere ; din alt punct de vedere, dimpotrivă, Eschil are o valoare superioară lui Euripide ; de pildă, Eschil are simțul mistic al vieții și naturii, pe cînd Euripide este mai rațional, mai intelectualist, mai rece. Pe de altă parte, Eschil are motive care dispar la Euripide.

Prin urmare, evoluția care conduce de la Eschil la Euripide nu este o evoluție unitară, nu are un singur sens, ci are mai multe sensuri, și, prin urmare, atunci cînd este vorba să ierarhizăm istoric înăuntrul aceleiași epoci istorice, trebuie să facem să funcționeze mai multe criterii. Aceste observații ne dau noțiuni asupra complicației vieții artistice, care niciodată nu are un singur sens, niciodată nu se desfășoară fără nici un fel de complicații.

În tot cazul, iată care sînt principiile ierarhizării din punct de vedere istoric. Am spus însă că există posibi-

https://biblioteca-digitala.ro

litatea unei ierarhizări între valorile artistice și independent de evoluția istorică ; pot compara și valori artistice cari n-au relații istorice între ele, cari n-au nici un fel de continuitate în timp. Pentru această operație de ce principii mă folosesc ? Aceasta este o altă întrebare, căreia vom căuta să-i răspundem rîndul viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

CRITERIILE ESTETICE ALE IERARHIZĂRII SUBIECTIVE

Ultima problemă la care ne-am oprit și care ne apropie de sfîrșitul acestui curs este aceea relativă la normele care justifică judecățile de ierarhizare. Am distins altă dată între judecăți de perfecție și judecăți de ierarhizare și am arătat că ierarhizarea unei opere se poate face fie în sens istoric, fie în sens estetic. În sens istoric ierarhizează toți cercetătorii în domeniul istoriei artelor sau istoriei literaturei care stabilesc într-un grup de opere pe cea mai de seamă. Istoricii ierarhizează de obicei fie după norma noutății și a originalității, fie după norma majorității, fie după norma exclusivității.

Spuneam însă rîndul trecut că în afară de acest mod de a ierarhiza în timp, prin urmare de a stabili preeminența unei opere într-o filiație, mai există un mod de ierarhizare, de interes exclusiv estetic, ale cărei norme urmează să le stabilim în prelegerea de față.

Dar normele ierarhizării estetice pot fi la rîndul lor de două feluri : pot fi norme ale unei ierarhizări obiective, adică ale unei ierarhizări care consideră [1] obiecte artistice indiferent de răsunetul pe care ele îl produc în conștiință, și pot fi norme ale unei ierarhizări subiective, adică norme care se referă la valoarea trăirilor pe care operele le provoacă. Despre acestea din urmă ne vom ocupa astăzi.

---

[1] În textul de bază : constituie (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Cea dintîi normă a ierarhizării subiective pe care trebuie s-o amintesc este norma duratei. O operă este cu atît mai valoroasă, ea ocupă un loc cu atît mai înalt în ierarhizarea valorilor artistice cu cît valoarea pe care o prilejuiește este de o durată mai lungă. Într-adevăr, există opere cu care contactul se produce în așa fel încît se trezește în sufletul nostru dorința prelungirii acestui contact și, dimpotrivă, trăiri artistice atît de sărace, care se istovesc cu atîta ușurință, încît nu mai simțim nevoia prelungirii atingerii cu ele.

Durata unei trăiri artistice este de două feluri : există mai întîi o durată consecutivă, trăirea se prelungește ca un ecou chiar după ce contactul propriu-zis cu opera s-a stins, sînt opere despre care se spune că ne urmăresc.

Cuvîntul acesta este greu de înțeles psihologicește și este, poate, bine să-l adîncim puțin. Cînd spunem despre o operă că ne urmărește, cînd afirmăm, prin urmare, în legătură cu ea virtutea ei de a dura consecutiv contactului propriu-zis ? Sînt opere care ne urmăresc acelea care provoacă o regrupare a elementelor sufletești în noi, opere care ne fac să alunecăm sub o sugestie de care nu ne putem dezbăra cu ușurință, opere care, prin urmare, continuă să lucreze în sufletul nostru chiar atunci cînd legătura nemijlocită cu ele a dispărut.

Dar afară de aceste opere care ne urmăresc, de o durată consecutivă, mai există durate prin repetire. Într-adevăr, o operă poate să cîștige sau poate să piardă la a doua contemplație. Operele cari pierd la a doua contemplație — la a doua viziune în cazul artelor plastice, la a doua audiție în cazul muzicei, la a doua lectură în cazul poeziei — sînt opere de un conținut sărac, opere care ne abandonează cu facilitate și al căror conținut îl observăm cu ușurință, pentru că acest conținut nu este mare, nu este bogat.

Sînt, dimpotrivă, opere cari cîștigă la a doua viziune, audiție sau lectură, pentru că conținutul lor este atît de bogat încît cere să fie privit din perspective deosebite, opere cari își trădează secretul lor adînc de fiecare dată și după cum le considerăm din perspectiva unei vîrste sau a alteia, din perspectiva unei stări sufletești sau a alteia, opere care au un cuprins lăuntric atît de bogat,

https://biblioteca-digitala.ro

încît cer de la noi adaptări repetate și variate la cuprinsul lor. Prin urmare, toate operele acestea sînt de un preț mai mare pentru că durează mai mult : durează mai mult urmărindu-ne o vreme mai întinsă sau durează mai mult pentru că existența lor se prelungește și se îmbogățește cu fiecare luare nouă de contact.

Prin urmare, dacă vrem să ierarhizăm operele, trebuie să le considerăm mai întîi sub raportul acesta îndoit al duratei. Norma duratei este, fără îndoială, una din acelea care ne aduce mai multe servicii cînd este vorba de stabilirea situației respective a unei opere într-un sistem ierarhic de valori estetice.

Dar afară de norma aceasta importantă, a duratei, mai este o normă în raport cu care putem măsura locul unei opere în ierarhia valorilor artistice, și această de a doua normă este norma intensității, căci sînt opere mai intense și opere mai puțin intense, și obișnuim să prețuim mai sus pe acelea care posedă o intensitate mai mare.

Ce este această intensitate despre care vorbim ? Ce este această intensitate, pe care o atribuim, de pildă, unui roman de Dostoievski sau unei tragedii grecești de Eschil sau unei zguduitoare simfonii de Beethoven ? Intensitatea despre care este vorba în legătură cu toate aceste opere și care alcătuiește unul din caracterele cele mai clare ale trăirilor estetice este un efect care se desfășoară în planul vital al sensibilității noastre.

Într-adevăr, sînt opere de o intensitate relativ redusă, opere despre care se spune că bucură simțurile noastre, și anume simțurile cu care luăm contact nemijlocit cu ele — văzul și auzul — opere agreabile sau armonioase. Dar sînt opere cari ne zguduie, care interesează cenestezia noastră, și acestea, fără îndoială, sînt de o intensitate mai profundă.

Norma intensității a fost uneori considerată ca singura normă estetică sau, în tot cazul, ca cea mai importantă normă estetică. Într-un sistem ca acela al lui Guyau — după cum vă aduceți aminte — emoția estetică nu era decît rezultatul difuzării unei senzații în întreg senzoriul nostru ; frumosul este — după Guyau — o varietate a

https://biblioteca-digitala.ro

agreabilului, un agreabil mai adînc, care ne bucură mai profund, care ne răscolește. Considerate în lumina cercetărilor filozofice, astfel de opere zguduitoare, bucurîndu-se de o mare intensitate, au un răsunet în cenestezia noastră, spre deosebire de operele cari nu impresionează decît senzoriul superficial.

Și în raport cu intensitatea, așadar, putem stabili opere de o valoare mai mică sau mai mare ; norma intensității este, prin urmare, și ea una din acelea care ne ajută la stabilirea situației respective a unei opere artistice în sistemul de valori estetice.

În sfîrșit, a treia normă, poate cea mai de seamă și cea care pune mai multe probleme, este norma adîncimii, într-adevăr, prețuim mai mult operele adînci și chiar pentru a stabili categorii tranșante între opere de o valoare mai mare sau mai mică obișnuim să le împărțim în opere superficiale și în opere adînci.

Ce este, așadar, o operă superficială și ce este o operă adîncă ? În această privință există o interesantă cercetare a esteticianului fenomenolog Geiger, despre care m-am ocupat și altă dată în cursurile mele. O operă superficială este aceea care degajează un efect superficial.

Sînt opere agreabile acelea care produc o plăcere oarecare, de pildă o melodie pe care o auzim în timpul unei mese, tăietura plăcută a unei haine, o poezie ușoară în care se face aluzie la anumite evenimente contemporane cunoscute nouă, o improvizație poetică ș.a.m.d. ; toate acestea produc un efect agreabil, un efect care nu pune stăpînire în mod adînc pe sufletul nostru. Pentru a înțelege mai bine ce sînt aceste stări agreabile sau superficiale — în materia emoției artistice — le putem compara cu efectele pe cari le produce un concert de Mozart, o frescă de Michelangelo, o statuie de Phidias sau o tragedie de Shakespeare.

Deosebirea dintre aceste două categorii de creațiuni nu poate fi explicată numai prin deosebirea lor cît privește durata și nici numai prin intensitatea lor — deși și acestea au importanță — deși de la unele la altele variază și durata și intensitatea. Deosebirea dintre aceste două clase de creațiuni atîrnă însă mai cu seamă de gradul lor respectiv de adîncime. Într-adevăr, stările super-

https://biblioteca-digitala.ro

ficiale sînt stări fenomenale, sînt legate de trecerea prin conștiința noastră a unui fenomen oarecare. O dată cu dispariția fenomenului, coeficientul afectiv care le însoțea dispare. Îndată ce muzica a încetat, plăcerea care ne întovărășea dispare, și nu numai că dispare, dar apoi nu mai joacă nici un rol în ansamblul nostru sufletesc. Dimpotrivă, operele profunde colorează întreaga noastră viață sentimentală și intră ca un factor nou în precizarea atitudinei noastre față de lume.

Atît de mare este deosebirea între aceste afecte superficiale și afectele adînci, încît noi ne putem închipui în psihologia omenească împerecherea dintre afectele superficiale și o stare profundă a eului, de sensuri deosebite. Iată, de pildă, un om trist dintr-o împrejurare de mare importanță pentru viața lui, o pierdere a unei ființe scumpe; dar pe această dispoziție care colorează fundamental starea persoanei lui se poate broda o veselie oarecare: răsfoind o gazetă umoristică, omul pe care l-am evocat poate schița un zîmbet, poate avea un moment de distracție de la durerea care îndeobște îl stăpînește. De ce? Din pricină că acest zîmbet este ceva care înviorează numai suprafața eului, în timp ce adîncimea lui rămîne de un sens afectiv deosebit.

Exemplul poate fi întors. Un om care trăiește într-o bună dispoziție provenind dintr-o anumită plenitudine vitală sau dintr-un succes care acordă fericit întreaga lui personalitate: amintirea unei tristeți oarecare sau spectacolul unei dureri oarecare poate să dea un moment de melancolie acestui om, fără ca starea lui adîncă să fie transformată.

Într-adevăr, în structura eului trebuie să distingem între suprafața și adîncimea lui. Ei bine, afectele degajate de o operă de artă superficială interesează numai această suprafață a eului, în timp ce operele adînci creează o stare de spirit profundă, mai permanentă, colorează pînă în vîrf sentimentul de sine al eului, așa cum o singură picătură dintr-o substanță colorantă imprimă o nuanță anumită unui lichid mai înainte incolor.

Prin urmare, trebuie să distingem între opere cu afecte superficiale și opere cu afecte adînci. Aparțin artei în-

https://biblioteca-digitala.ro

tr-adevăr numai operele cu afecte adînci, numai acelea cari creează stări personale, nu stări fenomenale; acestea sînt operele de artă în înțelesul cel mai înalt și cel mai demn care poate fi dat acestui cuvînt.

Dar printre aceste opere capabile să degajeze un sentiment sînt grade felurite de adîncime, și despre aceste grade trebuie să ne ocupăm. În interiorul adevăratei arte există trepte felurite, care coboară către regiuni din ce în ce mai adînci ale sufletului nostru, și atunci se pune întrebarea: care sînt factorii care determină în favoarea unei opere o trăire de un grad mai mult sau mai puțin puternic?

Înainte însă de a răspunde la această întrebare este necesar să amintim o altă întrebare. Am spus despre intensitate că ea se desfășoară în planul vitalului. Intensitatea unei opere ține de facultatea ei de a angaja într-un mod mai mult sau mai puțin profund sentimentul nostru. Nu trebuie să confundăm intensitatea cu profunzimea. Profunzimea nu se desfășoară în planul vital, ci ea se desfășoară în planul spiritual sau planul sufletesc.

Există într-adevăr opere cari în planul spiritual reușesc să suscite o asociație de idei mai bogată sau mai puțin bogată. Încă de la Fechner se atribuia artei, și, în genere, tuturor aspectelor frumuseții, virtutea de a stimula asociația noastră. O parte din încîntarea pe care o primim de la obiectele frumoase — ne spune Fechner — ne vine de la însușirile lor sensibile, de la calitatea senzațiilor pe care ele le trezesc, de la raporturile formale în care aceste senzații se găsesc implicate, dar uneori această încîntare provine de la bogăția și calitatea fermecătoare a asociației cu care senzația primitivă se leagă.

Prin urmare, există opere cari au facultatea de a stîrni asociații, dar ne-am înșela dacă am socoti că acestea sînt cele mai de preț, dacă am crede că operele cele mai valoroase sînt acelea care provoacă aceste reverii lenește, fără formă, acea stare în care ne gîndim la multe lucruri întîmplătoare, aduse de fluxul arbitrar al asociației de idei. Mai profunde sînt operele care izbutesc mai mult decît atît, acelea care izbutesc o sinteză a stărilor noastre sufletești atît de puternică, încît pentru un timp sau

https://biblioteca-digitala.ro

chiar pentru restul vieții considerăm lumea din punctul de vedere al acelei regrupări sufletești pe care opera de artă a provocat-o în sufletul nostru.

Nu este, fără îndoială, neîndreptățită, absurdă, întrebarea care se pune uneori : „care este opera care a avut o influență mai mare asupra sufletului tău ?", căci există la toți oamenii cari s-au format în lecturi, în frecventarea marilor autori, lucrări de căpătîi, cari au influențat punctul nostru de vedere, și nu rareori aceste lucrări sînt de căutat nu atît în domeniul teoretic al filozofiei, cît în domeniul artei. Marile opere ale artei, și mai cu seamă ale literaturii, au izbutit adeseori asupra sufletului minunea care constă într-o orientare nouă ; este ca o nouă naștere, care ne face să privim universul cu ochii schimbați și să descoperim în el valori cari ne scăpau înainte. Cum a produs arta această minune ? Regrupînd elementele noastre sufletești, provocînd sinteze noi în sufletul nostru, în lumina cărora lumea ne apare altfel colorată. În suflet, în planul spiritual, se produce astfel o revalorificare sub impresia acestei adînci transformări produse de artă. Există răsturnări de valori, crize de conștiință, suferințe adînci pe care contactul cu o operă de mare profunzime le provoacă în sufletul nostru.

Iată, prin urmare, că ceea ce numim adîncimea unei opere de artă nu se mai desfășoară în planul vital, ci în planul spiritual, unde adîncimea este măsurată prin însăși puterea acestei transformări, care aduce după sine o nouă înțelegere și o nouă reflectare a lucrurilor lumii. Cînd spunem că o operă este adîncă înțelegem în ea această putere de a educa pe individ, de a-l transforma, de a-l face să renască, de a-l abate din căile mai vechi ale vieții și de a-l aduce la o viață nouă.

Cuvîntul de *adîncime,* atributul de *adîncime* al unei opere trebuie manevrat cu multă prudență, căci puține sînt operele care se bucură de „adîncime" înțeleasă în această semnificație proprie a cuvîntului.

Fiindcă am văzut ce trebuie să înțelegem prin adîncime, spre deosebire de durată și intensitate, acum ne putem întreba care sînt factorii adîncimii.

Factorii adîncimii sînt : mai întîi, ceea ce cu un singur termen se poate numi *bogăția* elementelor psihice

https://biblioteca-digitala.ro

interesate. Cu cît o operă interesează mai multe elemente psihice, cu atît ea este mai susceptibilă de o trăire mai adîncă. Există într-adevăr opere sărace în cuprins, deși valoarea operei poate să fie perfectă, dar [opera] poate să fie cu toate acestea săracă, să nu se lege cu multe fire de sufletul nostru, ci numai prin unele din ele. Există, dimpotrivă, opere care se leagă cu multe fire de sufletul nostru, și astfel de opere le numim *opere vaste.* Sînt opere care ne interesează mai bogat și altele mai puțin bogat. Pe cele dintîi le numim opere adînci și ele sînt susceptibile de a provoca afecte adînci.

Dar în afară de această vastitate a operei, mai există un factor decisiv al adîncimii, un factor prin care opera de artă se leagă cu *elemente extraestetice, în atmosfera cărora orice operă trebuie să trăiască.* Într-adevăr, o operă este adîncă prin factorii săi extraestetici. Adîncimea nu trebuie s-o așteptăm numai de la valoarea estetică, ci și de la valoarea ei extraestetică. Sînt mai puțin adînci operele care sînt produse dintr-un punct de vedere al unei atitudini puriste; cine vrea să elimine orice conținut extraestetic din opera de artă nu poate să dea decît creațiuni lipsite de adîncime. Adîncimea unei opere provine în cea mai mare parte din bogăția împrejurărilor extraestetice. Dumneavoastră știți că una dintre viziunile care conduc cuprinsul cursului nostru este o reprezentare a artei ca un nucleu de natură estetică învăluit în numeroase straturi de interes extraestetic. La vechea problemă, care a împărțit la un moment dat și gîndirea românească, în legătură cu preexcelența artei pentru artă sau a artei cu tendință, dumneavoastră știți care este răspunsul pe care l-am dat noi : arta, fără îndoială, are tendințe, este legată de tendințe ale sufletului omenesc, dar aceste tendințe sînt sintetizate, fuzionate în unități estetice. Tendințele nu trăiesc liber, ca în operele didactice, ci sînt organizate în unitatea plină de economie plastică a operei estetice.

Ei bine, chiar fiind așa, nu este mai puțin adevărat că opera se alimentează dintr-o substanță împrumutată din izvoarele cele mai adînci. Există în toate marile opere ale omenirei o anumită substanță filozofică, un fel de a înțelege lumea, o anumită substanță religioasă. Orice

https://biblioteca-digitala.ro

operă exprimă un anumit contact cu întregimea universului și cu Dumnezeu, orice operă degajează o impulsiune morală. Ei bine, cu cît o operă se leagă cu mai mulți factori extraestetici, cu cît valoarea ei este mai expresivă pentru întregimea tendințelor care străbat sufletul omenesc, cu atît ea este mai adîncă.

Iată, prin urmare, care sînt variații factori, variatele criterii cari ne permit ierarhizarea operelor de artă, fixarea lor într-un sistem al valorilor estetice.

Dar afară de aceste norme, care măsoară, de fapt, adîncimea unei opere prin raport cu trăirile pe care ea le provoacă, se poate pune întrebarea dacă nu există putința unei ierarhizări a operei chiar independent de răsunetul subiectiv pe care ea îl provoacă. Într-adevăr, o astfel de cercetare se încadrează bine în acea năzuință a esteticei moderne de a părăsi calea psihologismului mai vechi și de a-și găsi adevăratele sale criterii în legătură cu ființa obiectivă a artei. Atunci se pune întrebarea dacă nu se pot găsi anumite criterii obiective ale artei, fiindcă cele subiective sînt suspecte de anumite neajunsuri, anume de neajunsul de a confunda reacțiunea noastră particulară, care poate fi provocată de factori cari trebuie să cadă numai în sarcina noastră, cu ceea ce poate să fie posibilitatea generală și universală a lor.

Într-adevăr, există un acord, o aderare a unei opere la un anumit suflet și a anumitor suflete la anumite opere, în așa fel încît o operă poate să pară mai durabilă, mai intensă și mai adîncă pentru mine, în timp ce pentru alte suflete ea este mai puțin durabilă, mai puțin intensă și mai puțin adîncă. Într-adevăr, factorii personali împreună cu cei ai artei pot să provoace această conjunctură care să răsfrîngă asupra operei un grad mai mare de durabilitate, de intensitate și de adîncime. Întrebarea care se pune însă este dacă în ființa operelor, în structura lor obiectivă, considerată independent de răsunetul pe care îl trezesc în sufletul nostru, se pot găsi anumite criterii de valorificare. Răspunsul la această întrebare pare să fie posibil și cu el se va însărcina prelegerea de rîndul viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

CRITERIILE ESTETICE ALE IERARHIZĂRII OBIECTIVE

Vorbind despre judecățile de ierarhizare estetică, spuneam că aceste judecăți se fac totdeauna pe temeiul unei norme; există, prin urmare, norme ale ierarhizării estetice, după cum dumneavoastră ați văzut în lecțiile mai vechi că există și norme ale valorizării estetice. Am căutat în ultimele două prelegeri să stabilim care sînt aceste norme ale ierarhizării, cu alte cuvinte care sînt principiile care ne permit să clasificăm o operă mai sus sau mai jos în ierarhia valorilor.

Printre aceste norme, sînt unele de un caracter istoric, pe cari le-am analizat mai demult, și sînt altele de caracter estetic și psihologic, despre care ne-am ocupat rîndul trecut. În rîndul acestora din urmă am amintit norma duratei, norma intensității și norma adîncimei, [norme] după care o operă de artă ocupă o treaptă mai joasă ori mai înaltă în ierarhia valorilor estetice după cum reușește să ne intereseze mai multă vreme sau după cum are un ecou mai stăruitor în sufletul nostru, pe de altă parte, după cum are o intensitate mai superficială sau mai vastă și, în sfîrșit, după gradul de adîncime pe care ecoul lor sufletesc îl posedă. Ce trebuie să înțelegem prin adîncime este o altă problemă delicată, căreia i-am consacrat o bună parte din considerațiile de rîndul trecut.

La sfîrșitul prelegerei de rîndul trecut am arătat cîteva din neajunsurile măsurii valorii unei opere cu durata pe care reușește s-o stabilească în experiența

https://biblioteca-digitala.ro

noastră sufletească și, de asemenea, cu intensitatea și adîncimea ecoului ei [1], pentru că spuneam că durata, intensitatea și adîncimea sînt produsul întîlnirii dintre un anumit fel de a fi al operei și anumite însușiri ale organizației noastre sufletești. Dacă acestea din urma variază, atunci firește că și durata, intensitatea și adîncimea operei se schimbă. Într-adevăr, sînt opere pe care anumiți indivizi le resimt mai adînc, mai durabil și mai intens, și altele pe care le resimt ca avînd un grad mai mic din toate aceste trei coordonate. De aci nevoia de a găsi un criteriu obiectiv de ierarhizare, criteriu obiectiv căruia am vrea să-i consacrăm considerațiile de data aceasta.

Sarcina noastră este ușurată prin aceea că în curentele filozofice actuale s-a produs cel puțin o încercare interesantă de a clasifica valorile, o clasificare care ne poate folosi și nouă. Mă gîndesc la aceea pe care a dat-o Scheler în scrierile sale, care clasifică valorile în trei trepte ascendente : valori ale vitalului, valori ale spiritualului și valori religioase.

Sînt valori ale vitalului toate acelea cari au o legătură oarecare cu existența noastră fizică, cu tot ceea ce menține și fortifică această existență fizică.

Sînt valori ale spiritului acelea care sînt în legătură cu cultura omenească, cu creațiile culturii omenești, de pildă, arta, știința, așezările politice, instituțiile morale ș.a.m.d., așadar, toate valorile cari sînt în legătură cu cultura omenească, prin urmare cu acea lucrare de atribuire de sens lucrurilor, pentru că, în definitiv, aceasta este cultura : este opera prin care lucrurile inexpresive ale naturii le transformăm în lucruri pline de sens. Efortul de a da un sens unor lucruri pe care nu-l aveau înainte alcătuiește opera culturii. Ei bine, toate valorile culturii se așază, după Scheler, în planul spiritual.

Deasupra acestora există valorile religioase, apărute din confruntarea, din atingerea noastră, ca ființă mărginită și trecătoare, cu eternitatea și cu nemărginitul. Orice gînd omenesc care răsfrînge ceea ce întrece condiția limitată a omului este gînd religios, și acestea sînt

[1] În textul de bază : lor (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

valorile cele mai înalte către care sufletul omenesc poate să aspire.

Ierarhia valorilor alcătuiește un fapt de intuiție pentru Scheler. Scheler pretinde că este clar, că este evident în ochii oricărui om că vitalul este inferior spiritualului și religiosului și că, dimpotrivă, spiritualul este superior vitalului, dar inferior religiosului, și că, în sfîrșit, religiosul este superior deopotrivă și vitalului, și spiritualului. Ierarhia valorilor este, prin urmare, un fapt de intuiție comună, este o dată care se poate regăsi în psihologia oricui.

Eu socotesc însă că această ierarhizare a valorilor poate să fie justificată și într-un mod rațional. [Căci], într-adevăr, treptele superioare ale acestei scări presupun pe cele inferioare. Pentru ca valoarea spirituală să ia naștere, să apară, trebuie ca ea să se sprijine pe o vitalitate; cînd vitalitatea este absolut debilă, valorile spirituale, ca și cele religioase nu pot apărea. Condiția oricărei culturi este o anumită vitalitate a purtătorului culturii; unde nu există o vitalitate în forma unui temperament generos, capabil de a se cheltui, de a se concentra, acolo nu poate să apară cultura de nici un fel. Vasăzică valoarea vitală sprijinește, condiționează valoarea spirituală și pe cea religioasă.

Lucrul îl arată foarte frumos Croce într-una din scrierile sale mai rar citită, dar care este, deopotrivă cu *Estetica* sa, una din scrierile sale cele mai interesante, în *Filozofia practică*. Condiția esențială a oricărui act spiritual — spune el — este actul de voință, pentru că atenția însăși este voință, efort, încordare fizică; nu putem să concepem știința sau realizările tehnice dacă la temeiul lor nu există un efort, o vitalitate a noastră, o valoare vitală. Prin urmare, valoarea vitală este temeiul tuturor celorlalte.

De asemeni, valorile spirituale condiționează pe cele religioase. Este cu neputință să atingi gîndul religios dacă în prealabil nu există o materie socială de valori spirituale; valoarea religioasă lucrează în materia valorilor sociale, le prelucrează, integrîndu-le în anumite instituții, le transformă pe unele, pe cele vechi le înlocuiește cu instituții noi. Religiosul nu este ceva care se

https://biblioteca-digitala.ro

petrece în abstract, gîndul religios nu este ceva care se petrece deasupra pămîntului, fără nici o contingență cu lucrurile pămîntești, gîndul religios caută să se realizeze în materia pe care o formează celelalte valori.

Prin urmare, valorile spirituale sînt o condiționare, un substrat, o temelie a valorilor pe care se ridică deasupra valorile religioase. Prin urmare, valorile mai înalte nu le putem concepe fără cele de mai jos, dar pe cele de mai jos le putem concepe fără cele care urmează în ordine ascendentă în ierarhia valorilor. Putem concepe, de pildă, o viață restrînsă, o viață lipsită de valori superioare, putem concepe o viață biologică fără cea spirituală și o viață spirituală fără o viață religioasă. Prin urmare, valorile superioare presupun pe cele inferioare, dar valorile inferioare nu presupun pe cele superioare. Ceea ce ne permite să spunem că valorile spirituale alcătuiesc ceea ce adeseori sînt : semnul unui progres, al unei creșteri, al unei dezvoltări. Dacă este așa, atunci ierarhia vital-spiritual-religios este o ierarhie care se justifică nu numai în intuiția noastră comună, dar și în raționamentul nostru.

Ei bine, dacă stau așa lucrurile, dacă putem întrevedea un sistem ierarhic al valorilor, atunci ne întrebăm dacă operele artistice nu se pot ele însele rîndui în înălțime după cum întrupează una sau alta din aceste valori. Există, fără îndoială, opere ale vitalului, care dau descrieri și atacă problemele omului ca ființă vitală în primul rînd, ca esențialitate vitală.

Vă aduceți, de pildă, aminte că teoreticienii realismului afirmau că doresc să descrie omul fiziologic, problemele eredității, ale felului în care anumite condiții sociale deformează tipul uman, problemele rasei etc. Iată prin urmare, un tip de opere în care se întrupează mai cu seamă valori ale vitalului. Nu spun că aceste opere cuprind numai astfel de valori, dar astfel de valori sînt precumpănitoare în ele.

Sînt apoi, fără îndoială, opere cari întrupează valori ale spiritualului, opere în care apare descrierea omului social, problema binelui și a răului, în care sînt aduse conflictele din această regiune de valori și în care sînt evocați oamenii ca purtători ai unor astfel de valori. Sînt,

https://biblioteca-digitala.ro

în sfîrșit, opere religioase, cele mai înalte, în care omul însămînțează confruntările sale cu absolutul, cu ceea ce întrece condiția noastră pieritoare și mărginită. Acestea sînt operele cele mai înalte, în care ne simțim animați de idei religioase. Acestea sînt operele care acupă locurile cele mai înalte în prețuirea oamenilor : opera unui Eschil, *Prometeu înlănțuit,* sau *Divina comedie* a lui Dante, *Faust* de Goethe sînt, fără îndoială, opere care scot demnitatea lor de neîntrecut, excelența lor supremă, tocmai din faptul că se fac receptacolul gîndirii omenești confruntată cu absolutul.

Prin urmare, acesta ar fi un criteriu mai obiectiv de prețuire a operelor artistice, un criteriu care ne-ar scuti de relativismul consultării răsunetului cu care întîmpinăm operele de artă. Dar afară de această metodă, mai există o alta, care ocupă un loc intermediar între ea și metoda obiectivă de apreciere a valorilor în raport cu această ierarhizare, care este evidentă atît în privirea intuitivă comună, cît și pentru rațiunea care caută s-o legitimeze. Aceasta ar fi o metodă nouă, pornind de la un fapt estetic destul de puțin observat și studiat, pe care l-aș numi al *iradiației estetice.* Într-adevăr, ecoul unei opere produce o serie de unde, care se dezvoltă în cercuri concentrice, atingînd regiuni din ce în ce mai îndepărtate. Ei bine, este o însușire a operelor de artă adevărată de a produce această iradiație în cercuri.

Exemplele care pot fi invocate în această materie, firește, sînt numeroase. Dar ceea ce este interesant să reținem este principiul, și anume principiul potrivit căruia o operă trăiește în mai multe planuri succesive, în așa fel încît — să spunem — un simplu pastel, o simplă înfățișare a naturii, dacă o urmărim în procesul ei de asimilare sufletească, vedem cum se umple de o semnificație din ce în ce mai bogată, în așa fel încît ceea ce la început era pastel devine simbolul unei situații morale sau chiar simbolul unei situații cosmice oarecare.

Într-o anumită ocaziune citam în aceeași ordine de idei o strofă a lui Eminescu care poate să fie un simplu pastel, dar în care procesul acesta de iradiație și de cîștigare a unor sensuri din ce în ce mai îndepărtate apare foarte clar. Este acea frumoasă strofă :

https://biblioteca-digitala.ro

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Ceea ce ne apare în primul moment este un peisagiu în care se întîlnesc cele două elemente diafane, al luminei și al apei, dar în momentul următor undele ating regiuni mai îndepărtate, ne dăm seama că aci nu este numai un pastel, ci mai mult decît atît, o reprezentare simbolică a unei îmbrățișări a apei cu lumina, o îmbrățișare sterilă, din care nu apre o ființă nouă să pecetluiască această îmbrățișare și să-i dea garanția unei eternități. De aceea, în această îmbrățișare, lacul se simte trist. Dar îmbrățișarea pe care o primește de la raza de lună este cunoștința destinului unei singurătăți, legată de sentimentul unei lucidități intelectuale. Prin urmare, vedeți cum s-au lărgit cercurile și cum aparența sensibilă a peisajului evocat în primul moment devine pînă la urmă simbolul unei mari intuiții, al unei cunoașteri relative la destinul omului ca ființă gînditoare.

Ei bine, sînt opere la care aceste unde de difuzare sînt numeroase și lungi, opere cu răsunet adînc, vast, care ne conduc departe, pînă la înalte intuiții, dar sînt opere cu unde scurte — ca să întrebuințez un termen cu multă circulație astăzi. Aceasta, evident, este o altă metodă, delicată, greu de manevrat, dar, în sfîrșit, una de a cărei existență trebuie să mă ocup în aceste considerații, în cari culminează cursul nostru. Sînt opere la care difuzarea se produce departe, undele circulă mult, ating regiuni din ce în ce mai îndepărtate. Firește că, în prețuirea pe care o dăm operelor, stau mult mai sus acelea care au posibilitatea aceasta de difuzare mai întinsă, mai vastă.

Iată, prin urmare, cîteva gînduri pe care mai degrabă le ating decît le aprofundez, menite însă să completeze tabloul acelor elemente logice și de cunoștință pe care noi ne-am străduit de-a lungul acestui curs să le scoatem în evidență atît în compoziția procesului creator, cît și în compoziția procesului de receptare a artei.

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd am început acest curs, aveam de luptat cu prejudecăți foarte înrădăcinate : acelea relative la valoarea spontană a creației și a receptării operei de artă, care nu acordă o valoare decît operelor cari țîșnesc din inimă, care izbucnesc din inima artistului, după cum nu recunosc o valoare decît emoțiilor nemijlocite cari pun stăpînire pe noi fără să ne ceară consimțămîntul.

Ei bine, sensul întregului curs de anul acesta a fost de a dovedi contrariul, de a dovedi cîte elemente logice, prin urmare de atitudine controlată și disciplinată, conștiente de sine, intră în munca artistului și, pe de altă parte, în ce chip este posibilă, ba chiar devine mai adîncă, o contemplație care se susține prin cunoaștere. Pentru noi nu există nici un fel de discrepanță, nici un fel de prăpastie de netrecut între viața conștiinței și emoția artistică, ci, dimpotrivă, în colaborarea lor, în felul de a se sprijini și a se înălța reciproc, am recunoscut unul dintre semnele cele mai clare ale unei vieți estetice evoluate.

Nu știu dacă am convins pe toată lumea, pentru că prejudecata relativă la valoarea exclusivă a spontaneității în artă este foarte mare — și este mare această prejudecată pentru că ea se întemeiază pe anumite elemente mistice și, fără îndoială, este foarte greu de luptat cu orice misticism. Misticismul, care nu se susține cu dovezi, este greu de spulberat prin dovezi și el se sustrage, de fapt, discuțiilor științifice.

Care este reprezentarea mistică pe care o găsim în această idee despre valoarea de spontaneitate a procesului creator și a emoției artistice ? Este acea reprezentare mistică cu care viața estetică a stat în legătură încă de la începuturile ei în cultura noastră. Vă aduceți, de pildă, aminte de dialogul *Ion* al lui Platon sau alte pasagii inspirate din dialogurile platonicienilor în care se recunoștea artistului situația de a fi posedat de un demon care vorbește din el și care procedează spontan, intuitiv.

Lucrarea artistului a fost înțeleasă mai apoi ca o continuare a muncii naturii, geniul artistic — spune Kant — nu este decît continuarea naturii în om. După cum natura lucrează inconștient și spontan, tot astfel ge-

https://biblioteca-digitala.ro

niul artistic, care nu este decît prelungirea acestei energii a naturii, lucrează spontan și inconștient. Sînt aci, prin urmare, reprezentări vechi, venerabile, de origină mistică, care în decursul timpului s-au asociat și cu unele reprezentări filozofice deopotrivă de puternice.

Natura despre care vorbește Kant în această teorie a geniului, pe care o schițează în *Critica judecății,* este acea putere spontană, creatoare, pe care și-o reprezenta sub numele de „natură" și filozofia veche, stoicismul, de pildă. În stoicism însă natura însemnează două lucruri : pe de o parte, ordinea necesară a fenomenelor care constituiesc laolaltă un organism armonios și, în același timp, spontaneitatea care animează acel organism dinăuntru.

Ei bine, un istoric al filozofiei, foarte adînc, observă că în vremurile noastre s-au disociat aceste două noțiuni, una devenind noțiunea naturii ca ansamblu al legilor naturale, acea natură pe care o cercetează un Galileu sau Newton, iar cealaltă devenind un instinct, o spontaneitate în interiorul sufletului nostru, natura în sensul pe care i-l dă Rousseau, aceea care orientează viața morală.

Prin urmare, vedeți că la baza reprezentării acestor naturi care lucrează prin om mai departe pentru a produce opera de artă este o reprezentare greu de dezrădăcinat pentru că se sprijinește pe o îndoită tradiție, mistică și filozofică. Cu toate acestea, realitatea lucrurilor ne obligă să recunoaștem cîte elemente de voință introduse și luminate prin cunoștința logică există în procesul creației, firește nu în toate etapele, dar în unele etape importante. Însă lucrul a fost arătat mai bine la timpul său.

De asemeni, este greu de a lupta cu reprezentarea emoției spontane, neintelectualizate, pentru că și aci se găsește ca sprijin o prejudecată străveche, și anume că în emoția estetică în fața artei sau a naturii ne apar ca într-o scînteiere de fulger unele adevăruri profunde ale lucrurilor ; sînt clipe de intuiție, de revelație, așadar, în intuiția aceasta în același timp mistică și estetică. Iarăși vedeți, [cu] ce idee greu de luptat avea să se înfrunte contribuția noastră, care a căutat să pună în lumină

https://biblioteca-digitala.ro

cîte elemente de cunoaștere și cîte elemente logice intră în procesul receptării operei de artă. Printre acestea apar numeroase judecăți de valorizare, de ierarhizare ș.a.m.d., al căror tablou și a căror analiză am încercat-o în seria ultimelor prelegeri.

Dar, în sfîrșit, veți judeca singuri dacă cursul laborios și poate greu în unele momente pe care l-am desfășurat a putut să smulgă o parte din adevărul lucrurilor. În tot cazul, dacă concluzia dumneavoastră se va orienta în acest fel, ceea ce rezultă ca o consecință mai generală care se poate degaja din acest curs este nevoia culturii artistice.

Se pare că, de obicei, oamenii nu-și pretind lor înșiși atunci cînd se apropie de artă decît răgaz — *otium*; oamenii se plîng că n-au destul răgaz ca să contemple arta, ca să citească literatură sau să asculte muzică. Dar nu este suficient răgazul. Răgazul este condiția materială, dar el nu este suficient; mai trebuiesc două lucruri, mai trebuie purificare și cunoștințe. Arta nu se destăinuiește oricui, ci numai aceluia care merge cu sufletul pregătit către ea. Cînd te apropii de o carte sau cînd te duci la un concert trebuie să te găsești într-un fel anumit pregătit sufletește, să te duci cu o anumită purificare sufletească. Lucrul este foarte bine și frumos arătat de către Plotin: unui suflet adînc cufundat în trivialitate, în vulgaritate, arta nu i se arată. Trebuie, prin urmare, fervoare pentru că arta să ni se destăinuiască cu ultimele ei intenții.

În afară de aceasta, trebuie pregătire, cunoștințe. Fără cultură artistică arta nu se oferă în întregime. Acestea sînt cele două lucruri cari se desprind ca cea mai generală concluzie a expunerilor noastre.

1932—1933

https://biblioteca-digitala.ro

I. L. CARAGIALE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PRELEGEREA I

Începem astăzi cursul, după o foarte lungă vacanță, datorită unor împrejurări pe care nu le-am dorit, pe care deseori le-am deplîns și care ne-au ținut departe atîta vreme de preocupările noastre; îl începem în niște momente în care din toate puterile noastre sufletești dorim să fim utili țării noastre. Cred că nu putem mai bine să ne pregătim pentru activitatea pe care o inaugurăm astăzi decît consacrînd un gînd adînc și emoționat țării încercate, pe care este datoria dumneavoastră, a tineretului, și a noastră, care vă ducem grija și dorim să vă îndrumăm, s-o reconstruim. Problema care se pune de pe acum, cînd durerile noastre nu sînt încă la sfîrșitul lor, este marea problemă a reconstrucției țării, reconstrucția morală și materială, și cred că nu pronunț o afirmație de circumstanță cînd spun că învățămîntul esteticei la Universitate poate fi pus pe bună dreptate în legătură cu aceste preocupări grave ale momentului. În adevăr, domnișoarelor și domnilor, arta, care va alcătui în cursul acestui an și mai tîrziu obiectul preocupărilor noastre, este forma cea mai înaltă a puterilor cari clădesc. Sînt în lumea aceasta puteri care distrug, puteri ale disoluției, ale descompunerei. În artă însă triumfă îndemnul de a construi al omului. Și întrucît în ansamblul cursurilor pe care intenționez să le dezvolt în acest an, urmînd să-mi pun atîtea probleme de artă, voi avea, desigur, ocazia să lămuresc și principiile care stau la

https://biblioteca-digitala.ro

baza oricărei opere de creație, cred că vom cîștiga împreună unele lumini și în legătură cu opera de reconstrucție, [pe] care aș dori să n-o uitați nici un moment și care trebuie să rămînă ținta sacră a tuturor eforturilor noastre.

V-am vorbit de *ansamblul* cursurilor noastre în acest an. În adevăr, în cele patru ore de curs anunțate voi dezvolta trei probleme deosebite. Întîi, la cursul de istoria literaturii române moderne voi face un curs despre Ion Luca Caragiale. Un al doilea curs, tot în cadrul acestei catedre, pe care o voi suplini pînă la chemarea unui titular, voi dezvolta un curs de metodologie literară. La acest curs voi încerca să lămuresc probleme necesare viitorului profesor de literatură și în special de literatură română. Voi face la cursul de estetică ce începe mîine și va continua în fiecare vineri și marți un curs de estetică consacrat problemelor filozofice ale esteticei.

Prin urmare, astăzi încep cursul de istoria literaturii române moderne, închinat operei marelui Ion Luca Caragiale. Desigur, luînd cunoștință de această intenție a mea, dumneavoastră veți spune poate că acesta este mai degrabă un curs de critică literară decît de istorie literară.

S-a simțit nevoia în facultatea noastră, în ultimii ani, a unei expuneri de ansamblu sau cel puțin a unei expuneri limitate la o epocă mai mult sau mai puțin largă din istoria literaturii românești. De ani de zile nu s-a făcut la cursul de istoria literaturii române o astfel de expunere. Voi încerca să nu dezamăgesc speranța dumneavoastră restrîngînd obiectul expunerilor mele din acest an asupra operei lui Ion Luca Caragiale. În adevăr, deși cursul pare mai degrabă un curs de critică decît de istorie literară, eu cred că el va aparține cel puțin ambelor discipline, pentru că între critica și istoria literară există un schimb de servicii continue, care nivelează oarecum deosebirea, prăpastia pe care unii ar dori s-o introducă între ele. Evident, nu-mi scapă deloc faptul că obiectul propriu al criticei literare este studierea unei singure opere, în timp ce istoria literară consideră un grup de opere, integrate în școli sau curente. Ținta principală a istoriei literare nu este atît aprofundarea și va-

https://biblioteca-digitala.ro

lorificarea estetică a operei, cît înțelegerea chipului în care ea a luat naștere ca element al unei serii întregi. Istoria literară ține socoteală, cu alte cuvinte, de un factor de care critica literară se dispensează în genere, și anume de factorul *timp*. Istoria literară privește operele sub aspectul timpului și al genezei lor. Chipul cum operele devin, cum se produc, este obiectul propriu-zis al istoriei literare.

Dar, cu toată această deosebire principială între obiectul criticei și acela al istoriei literare, există un schimb important de servicii între aceste două discipline, despre care nu este rău să ne dăm seama în această lecțiune introductivă, menită să stabilească principiile metodologice care ne vor călăuzi de aci înainte. Desigur, aprofundarea estetică are nevoie de cunoștințe de istorie literară. Iată, de pildă, cazul lui Ion Luca Caragiale. Dacă vrem să cucerim toată înțelegerea estetică a acestei opere literare, trebuie să ținem seama de faptul că metodele artistice, procedeele tehnice pe care Caragiale le folosește nu sînt totdeauna numai ale sale. Ele sînt și ale unei îndrumări mai largi care a străbătut literatura europeană și literatura română la un moment dat. Caragiale, este, într-o parte foarte întinsă a operei sale, un scriitor realist și nu putem înțelege punctul său propriu de vedere dacă nu ne dăm seama de ceea ce îi aparține lui personal și ceea ce aparține timpului sau curentului literar care îl înglobează. De asemenea, valorificarea estetică a lui Caragiale are nevoie de cunoștințe de istorie literară. Prin începuturile lui — după cum voi avea ocazia să vă arăt mai pe larg în dezvoltarea acestui curs — Caragiale aparține seriei de scriitori umoriști care încep să scrie pe la 1870. El este unul dintre numeroșii redactori de foi umoristice care apar la București și în alte centre ale țării. Nu vom putea deci sesiza întreaga importanță a contribuției lui decît plasîndu-l în acest mediu, dîndu-ne seama în ce măsură și cu ce mijloace depășește el nivelul general al micilor scriitori umoriști de la 1870. Iată, prin urmare, din acest simplu exemplu, care va alcătui obiectul dezvoltărilor de rigoare mai tîrziu, cum critica literară are nevoie de serviciile istoriei literare.

https://biblioteca-digitala.ro

Însă, după cum critica are nevoie de unele servicii ale istoriei literare, tot așa de adevărat este că și istoria literară are nevoie de serviciile criticei. Istoria în genere este acea disciplină care restabilește, pentru cunoștințele omului de astăzi, fapte din trecut. A reînvia trecutul așa cum a fost el este — se spune — obiectul istoriei. Dar, domnilor, trecutul este plin de fapte, dintre care numai unele intră în istorie, în timp ce celelalte aparțin neantului, din care nimeni nu se mai gîndește să le scoată. Ei bine, după ce criterii se operează această selecțiune, grație căreia judecăm unele fapte ca avînd o anumită importanță, declarîndu-le vrednice de a intra în istoria literară? Criteriul acesta nu poate fi decît estetic. Goethe spunea odată că literatura este fragmentul fragmentelor, căci din nenumăratele lucruri pe cari oamenii le-au scris în trecut numai unele au fost publicate, din nenumăratele lucrări care au fost publicate numai unele s-au bucurat de atenția contimporanilor, și din cele care s-au bucurat de atenția contimporanilor numai unele au ajuns la cunoștința posterității. Prin urmare, asupra numeroaselor fapte literare care aparțin trecutului se aplică o cenzură continuă, o lucrare neîntreruptă de selectare, care coincide cu operația fundamentală a oricărei întreprinderi istorice. De ce criteriu se călăuzește istoria literară pentru a culege din noianul faptelor literare ale trecutului pe cele menite să ocupe un loc în istoria literaturii? Evident, de un criteriu estetic. Apoi, printre faptele pe care istoria literaturii le reține, istoricul literar își dă bine seama că sînt unele importante și altele mai puțin importante. Criteriul acesta de ierarhizare a faptelor trecutului, care dă istoriei literaturii caracterul de structură pe mai multe trepte, este iarăși un criteriu estetic. Făcînd așa, selectînd și ierarhizînd, adeseori istoria literară ia înfățișarea unei grupări de fapte în jurul unei personalități dominante. Este ceea ce vom încerca și noi în cursul anului acesta.

Ion Luca Caragiale aparține unei strălucite generațiuni de scriitori grupați înăuntrul unui curent literar mai larg, în interiorul curentului „Junimei". Aci se întîlnește Caragiale cu Eminescu, cu Creangă, cu Sla-

https://biblioteca-digitala.ro

vici etc. Fiecare din acești scriitori a adus contribuții din cele mai importante dezvoltării literaturii noastre în epoca de după 1870. Eminescu stabilește, de pildă, idealul poetic pentru o bună bucată de vreme de la el înainte, creează motive și atitudini lirice și reflexive ale căror urme le vom întîmpina pînă departe. Slavici și Creangă creează și ei o lume nouă de motive literare, împrumutate mai cu seamă vieții țărănimei. Ei se gîndesc deopotrivă să folosească oralitatea populară și, în felul acesta, dau scriitorilor noștri, pînă tîrziu după ei, mijloace și procedee noi. Slavici este cel dintîi care introduce categoria nouă a analizei psihologice. Caragiale se gîndește la rîndul său să folosească oralitatea urbană, transcrie graiul viu al păturilor orășenești, mai cu seamă a micei burghezii ; creează și el o lume nouă de motive, împrumutată acestei pături, și contribuie în felul acesta la crearea unui realism urban, în același fel în care Slavici și Creangă creaseră modelul unui realism popular.

Prin urmare, din chiar enunțarea rolului pe care acești diferiți mari scriitori îl aveau, devine posibilă gruparea faptelor literare cam de la 1870 înainte în jurul unuia sau altuia din ei. Noi, la cursul din acest an, ne-am gîndit să înfățișăm dezvoltarea literaturii române în epoca de după 1870 în legătură cu Iôn Luca Caragiale. Obiectul propriu-zis al cursului de anul acesta va fi, așadar, literatura românească în epoca de după 1870 privită din unghiul lui Caragiale. Precizînd astfel obiectul propriu al cursului pe care mă pregătesc să-l dezvolt în fața dumneavoastră, n-aș dori să trec mai departe înainte de a face cîteva precizări metodice și [în legătură] cu spiritul care va domina cercetarea noastră.

Există, evident, mai multe concepții ale istoriei literaturii, adică mai multe înțelegeri relative la felul în care trebuiesc tratate faptele literare, dacă este vorba să sesizăm cu potrivire chipul în care ele apar, se generează și se desfășoară în timp.

Una din aceste concepțiuni aș numi-o naturalistică și sociologică. După această concepție, faptele literare sînt produsul unor împrejurări extraliterare, de caracter natural sau social. Din vestita schemă a lui Taine, pe care el însuși n-o aplică niciodată cu acea stringență pe

https://biblioteca-digitala.ro

care o anunță în celebra prefață la *Istoria literaturii engleze,* se vede că faptele literare erau pentru el produsul unor împrejurări extraliterare. El vorbea despre rasă, mediu — înțelegînd prin aceasta mediul geografic și social — vorbea despre moment, adică despre presiunea creațiilor mai vechi ale culturii asupra creațiilor actuale ale ei. Chiar unii din criticii contimporani ai epocei, cum era Sainte-Beuve, care îmbătrînea cînd Taine își dezvolta teoriile, au constatat neajunsurile acestei teorii. Cadrele teoretice ale lui Taine sînt prea largi pentru faptele pe care erau menite să le explice în geneza lor. Faptul literar este un fapt unic, cadrele sînt generale. Trecerea de la unicitate la general n-a fost acoperită de Taine niciodată.

O altă concepție dorește să explice geneza faptelor literare prin însușirile psihologice ale autorilor sau prin împrejurările concrete ale vieții lor. Evident, o astfel de metodă Sainte-Beuve o afirmă tocmai pentru a umple lacuna lăsată de Taine între generalitatea cauzelor explicative și unicitatea fenomenelor de explicat. Însușirile sufletești proprii ale artistului păreau să fie niște cauze mai apropiate de efectele care trebuiau să fie explicate. Dar și această metodă, care a dat naștere biografismului în istoria literaturii — un curent foarte gustat la sfîrșitul veacului trecut — își are dezavantagiile ei. Avem deseori impresia, cetind pe acești istorici literari, că, departe ca ei să izbutească a limpezi opera prin viața scriitorilor, substituiau acestei probleme o altă problemă: ei încearcă, și uneori izbutesc, să explice viața prin operă, pentru că, în definitiv, atunci cînd un cercetător literar recunoaște într-un anumit eveniment din viața scriitorilor cauza genetică a unei opere sau a unui amănunt din operă, cercetătorul este îndrumat spre această cercetare de cunoștința operei; el privește viața prin prisma operei. Dacă opera i-ar fi rămas necunoscută cercetătorului, atunci n-ar fi izbutit să descopere ceea ce i se pare amănunt caracteristic și revelator. Prin urmare, asistăm adeseori în cursul acestor cercetări la o adevărată substituire de probleme: în loc ca cercetătorul să lumineze opera prin viață, el luminează viața prin operă, ceea ce, evident, devine o altă pro-

https://biblioteca-digitala.ro

blemă decît aceea pe care se cuvine s-o reţină istoria literaturii.

Dar există şi o a treia concepţie a istoriei literare : este concepţia unei istorii literare interne — după expresia întrebuinţată de Ferdinand Brunetière. De data aceasta faptele literare nu mai sînt explicate prin împrejurări de caracter naturalistic sau biografic. Faptele literare, în această a treia concepţie, sînt explicate tot prin fapte literare. Dacă un scriitor scrie la un moment dat aşa cum scrie, dacă opera lui ia aspectele pe care le constatăm, aceasta se datoreşte în bună parte modelurilor avute sub ochi, se datoreşte uneori unor creaţii mai puţin izbutite, de a căror posibilitate de dezvoltare scriitorul se sesizează şi pe care încearcă să le ducă mai departe, să le perfecţioneze. Există o generaţie continuă a faptelor literare unele prin altele. Urmărirea acestei succesiuni a faptelor literare, menţinîndu-ne exclusiv în planul literar, alcătuieşte ceea ce Brunetière numea odată „istoria interioară a literaturii" — un termen care este menit să marcheze contrastul cu cealaltă concepţie, pe care am putea-o numi „concepţia externă a istoriei literare".

Vă mărturisesc cu toată sinceritatea că nu sînt partizanul unui monism metodologic. Niciodată — şi afirmaţia aceasta am înscris-o şi la începutul *Esteticei* mele — n-am socotit că cercetătorul ştiinţific trebuie să [se] mărginească la manipularea unui singur instrument metodologic. Sînt un partizan al pluralismului metodologic. Sînt fapte literare care nu pot fi cuprinse decît din unghiul, din perspectiva şi cu mijloacele unei anumite metode literare; şi sînt alte fapte literare care nu pot fi cuprinse decît prin unghiul şi cu mijloacele unei alte metode literare. Astfel, în cursul acestui an, consacrat operei lui Caragiale, voi întrebuinţa, după împrejurări, una sau alta din aceste metode, fără să vă ascund totuşi înclinarea pe care o resimt pentru mijloacele istoriei interioare a literaturii. Mai cu seamă din unghiul şi cu mijloacele acestei metode voi studia opera lui Caragiale.

Şi acum, pentru că în aceste scurte cuvinte am încercat să lămuresc obiectul şi metodele care urmează

https://biblioteca-digitala.ro

să mă călăuzească în înfățișarea contribuției literare a lui Caragiale, să-mi permiteți să schițez planul general al cursului din anul acesta. Voi începe prin plasarea lui Caragiale în literatura europeană a veacului al XIX-lea. Am arătat și mai înainte cum Caragiale este un exponent român al realismului și naturalismului european. Acest curent, cînd apare întîi în literatura franceză, a însemnat o mare transformare literară. Multă vreme, sute de ani, milenii, literatura, ca și arta în general, a avut funcțiunea de a dubla realitatea, de a pune peste realitatea cotidiană o realitate mai înaltă, mai frumoasă. A idealiza realitatea a fost o funcțiune tradițională, milenară a literaturii, ca și a tuturor artelor. În prima jumătate a veacului trecut însă, și cedînd unor imprejurări pe care nu știu dacă voi izbuti să le prezint în complexitatea lor, dar la care, cel puțin în mod parțial, mă voi referi, literatura a trăit o răsturnare completă a rostului ei tradițional. În loc de a fi o idealizare a realității, ea a devenit o demascare a ei. Aceasta este atitudinea esențială a realismului european.

Repercusiunile acestei tranformări profunde în funcțiunea literaturii s-au resimțit și în literatura noastră, căci este un fapt vrednic de a fi remarcat : orice moment în pulsația literară a continentului își găsește un echivalent aproape contimporan și în literatura noastră. Rareori ecourile sînt mult întîrziate. De cele mai multe ori, ca un just și sensibil seismograf, literatura noastră înregistrează pulsația literară a întregei lumi. Va trebui, așadar, să sesizăm cu antene fine pătrunderea realismului în literatura noastră, pregătirea lui mai întîi timidă, trecînd apoi la afirmarea atît de neașteptată și robustă din arta lui Caragiale. Plasarea lui Caragiale la începuturile realismului românesc va fi, așadar, al doilea obiect al prelegerilor noastre.

Voi trece apoi la etapele carierei lui Caragiale și voi lega de fiecare din aceste etape una sau alta din numeroasele și foarte interesantele probleme de artă pe care proza și teatrul lui Caragiale le ridică. Disting în cariera lui Caragiale patru etape principale : prima este perioada începuturilor, care se scurge între 1873 — anul în care apare el în literatură — și 1878. În această vreme

https://biblioteca-digitala.ro

Caragiale este unul din numeroșii redactori de foi umoristice. Vom vedea ce au fost aceste foi umoristice în dezvoltarea literaturii românești începînd din epoca Unirii. Ele erau, desigur, anexe ale luptelor politice constituționale, foarte vii în epoca aceasta a primelor libertăți din viața noastră publică. Oamenii se luptau atunci prin două mari mijloace : mai întîi prin presa cotidiană, apoi prin gazetele umoristice. De la primele foi umoristice ale lui Orășanu sau Hasdeu și pînă tîrziu, foile de umor sînt unul din mijloacele pe care luptele politice le [1] folosesc. Ei bine, cînd vom vedea pe Caragiale intercalîndu-se în această falangă de redactori de foi umoristice, vom cuprinde și începuturile lui și va trebui să sesizăm bine caracterul acestor începuturi pentru a înțelege toată dezvoltarea sa ulterioară. În epoca aceasta, scrisul lui Caragiale prezintă mai multe însușiri caracteristice, a căror documentare și expunere mai largă va alcătui obiectul unor prelegeri viitoare.

În 1878 se întîmplă întîlnirea lui Caragiale cu cercurile junimiste. Intrăm cu aceasta într-o a doua etapă a carierii lui, care va dura de la 1878 la 1890. Umorul lui Caragiale, generalizant altădată, se localizează, vedem cum el nu mai dă tipuri generale în portretele sale, ci apar sau se înmulțesc amănuntele realiste contimporane. În această epocă Caragiale dă teatrul său. Vocațiunea sa teatrală, timidă la început, izbucnește puternic. Limba latinistă a debuturilor sale se curăță, ea devine o limbă vorbită. Caragiale transcrie oralitatea urbană a claselor mic-burgheze și, în același timp, prestigiul teatrului francez din veacul al XIX-lea începe a se exercita asupra sa.

După 1890, Caragiale intră într-o a treia etapă, care va dura pînă pe la anul 1902. În această etapă a carierii sale se îmbină mai multe din îndrumările anterioare. Cronicarul politic din foile umoristice își unește de data aceasta străduințele cu ceea ce același scriitor cîștigase în teatru și în direcția localizării umorului său, și produsele vechilor atitudini de cronicar politic și umoristic

[1] În textul de bază : îl (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

cu cele realizate în teatru dau *Momentele* lui Caragiale.

În același timp creștea însă, sub influența lui Slavici și Creangă, realismul popular. Caragiale are un moment de ezitare față de produsele în creștere ale realismului popular, care dăduse operele lui Vlahuță sau Barbu Delavrancea. Urmările acestei ezitări, ale acestei lupte cu realismul popular se pot interesant urmări în cîteva lucrări puțin cunoscute, de persiflare a realismului popular. Dar în timp ce persiflează realismul popular, metodele combătute se instalează puternic în sufletul său și așa se explică colaborarea sa la *Vatra,* alături de Slavici și de Coșbuc. Realismul popular avea cîteva consecințe serioase și în opera lui Caragiale, pe care le vom analiza.

Ajungem astfel la o a patra etapă a carierei literare a lui Caragiale, care se întinde de la 1902, cînd începuse colaborarea la *Universul* cu acele cronici sociale devenite mai tîrziu *Momente,* pînă la anul morții lui, 1912, sau poate un an mai înainte, 1911, cînd biografia caragialiană notează ultimele producții ale maestrului.

În această epocă se întîmplă ceva foarte emoționant. Caragiale simțea o valență a puterii sale nesatisfăcută. Este latura neașteptat romantică a lui. În acest umorist — ca în toți umoriștii — zăcea un sentimental, un om de imaginație profundă și strălucitoare. Viața și dezvoltarea lui literară de pînă acum nu-i îngăduiseră întrebuințarea acestei valențe a personalității sale și a talentului său multiplu. Acum, cînd maestrul îmbătrînea și se pregătea să depună pana, într-o ultimă lucire, care este una din cele mai splendide din întreaga lui creațiune, apare un neașteptat și superb Caragiale romantic, acela din povestea *Calului dracului* sau din *Kir Ianulea,* una din cele mai strălucite nuvele străbătute de elemente supranaturale pe care le cunoaște literatura noastră.

Acestea vor fi cele patru etape ale carierei lui Caragiale, pe care urmează să le expunem la acest curs, după ce vom fi încercat plasarea lui în realismul și naturalismul european și românesc. Nu-mi ascund deloc dificultățile acestui curs, după cum n-aș dori să vă ascund

https://biblioteca-digitala.ro

defel avantagiile, ușurințele lui. Dificultățile provin din faptul că lipsesc în cea mai mare parte studii pregătitoare. Evident, nu ignorez și nu doresc să scad ceva din însemnătatea contribuției criticilor mai vechi, a lui Maiorescu, Dragomirescu, Ibrăileanu, Lovinescu. Voi folosi la cursul meu tot ceea ce este observație justă în această contribuție a înaintașilor. Dar deși, evident, mă voi ajuta deseori prin ei, totuși știu că voi resimți ca o dificultate destul de gravă lipsa unor studii mai profunde, care să fi privit fenomenul caragialian nu în aspecte parțiale, ci în întreaga lui dezvoltare în timp și în întreaga plenitudine a structurii lui. De altfel, faptul că m-am oprit la acest subiect pentru expunerile mele din acest an provine și din speranța de a putea, mai întîi la acest curs și poate mai tîrziu într-o lucrare scrisă, să împlinesc această lipsă.

Dar dacă nu vă ascund dificultățile, n-aș vrea nici să acopăr ușurințele pe care un astfel de curs poate să le folosească. Ușurințele provin din faptul că opera lui Caragiale este astăzi singura operă a unui clasic român pe care o putem cunoaște dintr-o ediție aproape completă a operelor lui. Este vorba de strălucita lucrare editorială critică începută de regretatul Paul Zarifopol și continuată apoi cu multă competență de istoriograful literar, domnul Șerban Cioculescu, care ne-a dat o bogată biografie a lui, plină de date noi. Datorăm domnului Cioculescu faptul de a fi strîns tot materialul, în mare parte necunoscut pînă la el. Nu se cunoșteau, de pildă, începuturile lui Caragiale la *Ghimpele* decît în mod foarte vag. Domnul Cioculescu a avut meritul de a fi scos la lumină întreg acest material, dîndu-ne posibilitatea să-l plasăm pe Caragiale la începuturile lui în rostul și atmosfera primilor săi pași. De asemenea, îi suntem recunoscători domnului Cioculescu de a fi identificat o serie de articole politice ale lui Caragiale din *Timpul* în 1878 și 1879. Evident, lucrarea aceasta de identificare a activității lui Caragiale la *Timpul* nu este terminată, ea poate să fie continuată; contribuția sa la *Timpul* este mult mai întinsă decît așa cum apare în volumele IV și V ale operelor complete publicate de Fundațiile Regale. Dar și cu aceste lipsuri, contribuția

https://biblioteca-digitala.ro

domnului Șerban Cioculescu rămîne dintre cele mai importante pentru cine, ca mine, și-a dat osteneala să privească pe Caragiale în toată întinderea activității sale. Prin urmare, folosind avantagiile unei bogate ediții critice, dar nedîndu-mă înapoi în fața dificultăților care persistă totuși îmi iau permisiunea să cred că voi [...][1].

PRELEGEREA a II-a

Din cele ce am spus în prelegerea precedentă, s-a văzut că pun în legătură începuturile literare ale lui Caragiale cu acea activitate satirică ce începe să se manifeste în presa românească încă din epoca Unirii și în strînsă legătură cu luptele politice ale vremii. Crearea unei Românii moderne, înzestrate cu libertăți publice, determină o viață politică mai vie, care își alege ca organ de luptă presa cu toate formele ei, presa zilnică, dar și presa săptămînală, și în rîndul acesteia din urmă gazetele satirice umoristice, apărute cu mare profuziune.

Mă gîndesc că ar fi interesant dacă cineva dintre dumneavoastră s-ar gîndi să studieze mișcarea umoristică începînd de la Unire pînă tîrziu. Acest aspect foarte interesant a fost neglijat în genere în expunerile istorice relative la istoria literaturii române moderne. O însemnare găsim totuși la Iorga, prodigiosul cercetător care nota toate amănuntele semnificative și care în *Istoria literaturii românești contemporane* scrie :

„Dar presa satirică din București capătă după 1866 acel nou avînt pe care l-am constatat, în altă legătură, și pînă acum. *Strechea,* apoi *Vespea,* broșurele în presă, inspirate de *Les Guêpes* ale lui Karr, iau în primire pe «roșii» învingători ; le scria ziaristul I. C. Lerescu, care se plîngea că i s-a suprimat o catedră la școala de comerț din București. Sînt interesante doar știrile, în ton caricatural și întreținute cu calomnii, despre viața lui Rosetti“ (Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane,* I, p. 31).

[1] Text incomplet în cursul litografiat (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

Prima foaie umoristică din rîndul celor despre care ne ocupăm apare în 1859, sub conducerea unui satiric al vremii foarte cunoscut — epoca se amuza mult de ieșirile lui polemice, cam naive în vulgaritatea lor — anume N. T. Orășanu, despre care știm că a trăit între 1833 și 1890, că făcuse studii la Sf. Sava, că devenise mai tîrziu funcționar public, ba chiar comisar de poliție, și apoi director al *Monitorului oficial,* în 1880. Orășanu înființase foaia satirică *Nichipercea.* Activa pană a lui Orășanu se exercția în fel de fel de compoziții populare, ca, de pildă, *Istorisirile lui Fîl-fîl-son* [1] sau *Misterele mahalalelor.* Dar rostul lui — n-aș spune însemnătatea, dar în tot cazul rostul și rolul lui — se leagă de această revistă, *Nichipercea,* care, sub acest nume sau sub nume deosebite, apare pînă tîrziu. Ea este urmată de *Coarnele lui Nichipercea,* apoi de *Coada lui Nichipercea* etc. Probabil că revista era mereu cenzurată, și atunci redactorii ei găseau mijlocul s-o facă să reapară schimbîndu-i necontenit titlul.

„Nichipercea" este numele popular care se dă diavolului, și variantele onomastice ale lui Nichipercea apar într-o mulțime de alte reviste ale epocii, ca, de pildă, *Asmodeu* (personajul din *Le diable boiteaux* al lui Le Sage, acela care are facultatea de a privi prin ziduri și acoperișuri, în așa fel încît, găsindu-se la un moment dat deasupra orașului, izbutește să afle tainele tuturor locuințelor și să dezvăluie conflictele tipice ale vieții omenești). O altă foaie care, iarăși, prin titlul ei reprezintă o variantă onomastică a lui Nichipercea este *Aghiuță* sau, în prima formă, *Achiuță,* al cărei director nu e nimeni altul decît cel care trebuia să devină marele Hasdeu. Administratorul foii este de asemenea un nume interesant, domnul Sache Piscupesco, un nume caragialesc. În această revistă a lui Hasdeu se cultivă cu o vădită predilecție calamburul și mai ales la adresa lui Rosetti, care e numit Berlicoco și care ținea casă deschisă în strada Caimatei. Vă voi ceti unul din aceste calambururi pen-

[1] De fapt: *Trei-feți-logofeți sau Povestea lui Fîl-fîl-son, Botezul lui Fîl-fîl-son, Căința lui Fîl-fîl-son* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

tru a vedea nivelul — destul de scăzut — care era îndeobște menținut în aceste reviste :

„— Coaliținea este ca și *Sparta,* striga în Café francais un caimatist, lăudînd tăria și puterea partidului său.

— Zici, domnule, că este ca și *spartă?* întîmpină Aghiuță, care se afla din întîmplare alăturea".

Trăsături de natura aceasta, care înveseleau mult pe contimporani, apăreau în foarte mare număr în *Aghiuță.* Organul lui Hasdeu agita pentru votul universal, în chestiunea rurală, cu dese ieșiri împotriva „ciocoilor", publica și nuvele — a publicat *Micuța,* de pe urma căreia Hasdeu s-a ales cu un proces — ba, într-un rînd, ni se dă și epistola amoroasă a unui sergent-major care anunță întrucîtva pe a lui Rică Venturiano :

„Angelul mieu, Ne mai putînd suferi în sufletul mieu Amorul cel am către dta dela prima oară ce am avut nenorocirea a te vide" etc.

Vedeți în întorsăturile frazei, care făceau probabil parte din canoanele stilului epistolar al vremii, cum putem recunoaște ceva din scrisoarea de dragoste pe care o va scrie Rică Venturiano.

În 1864 *Aghiuță* dispare și face loc *Satyrului* [1866], alt organ umoristic al lui Hasdeu, în care redactorii iscăleau cu nume chinezești. Așa, Hasdeu e Puang-Hon-Ki, Șt. Velescu, care era actor și care trebuia să devie profesor al Conservatorului, este pentru circumstanță Iao-Tsen-Ki, Nicoleanu este San-Huang-Ki etc. Toți aceștia anunță pe cetitori că ziarul va face cunoscute lucrările coloniei „chinezo-române". Se folosește deci aci o convenție apropiată de aceea devenită foarte populară de la *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, care consta în a te face să privești societatea contimporană din unghiul unui străin aparținînd unui cerc foarte îndepărtat de cultură, ceea ce justifică atitudinea de uimire în fața evenimentelor prezente, acea optică surprinsă, dar în același timp diformantă, care poate să înveselească și care pune în tot cazul în lumină aspecte care scapă privirilor familiare. Dar, în afară de aceasta, inscripția inițială a unui moto fixează principiul că „Nu vom păcătui niciodată nici prin exces, nici prin uitare" — ceea ce este o făgăduință în același timp severă și moderată. Tot

https://biblioteca-digitala.ro

în 1866 apare *Sarsailă*, un nume care fusese întrebuințat și de Eliade Rădulescu, creînd un personagiu. Dar această revistă, care continuă pe *Nichipercea* și pe *Cicală*, stă sub conducerea lui Ion A. Geanoglu. O profesiune de credință ne înfățișează totuși că *Sarsailă* nu este *Sarsailă* cel pe care l-a imortalizat Eliade Rădulescu.

Din rîndul acelorași foi satirice face parte și *Ghimpele*, care apare încă din 1866. Acesta vede lumina zilei sub administrația lui Toma Stoenescu, dar este vădit susținut și inspirat de N. T. Orășanu, care și în alte locuri și împrejurări exercitase dese și foarte vulgare campanii antidinastice.

În *Ghimpele*, încă de la 1873, Caragiale, o dată sub o poezie antidinastică semnată cu inițialele I.L.C., altă dată cu abreviațiunea „Car" și altă dată cu pseudonimul transparent de „Palicar", publică unele contribuții. Revista este antijunimistă, atacă pe Maiorescu, reproduce *Muza de la Borta-Rece* a lui Mihalache Zamphirescu. Caragiale intră în vremea aceasta în legătură cu grupul muntenilor de la *Revista contimporană*, care începuse să apară în 1873, sub direcția lui Șt. Michăilescu și Dem. Laurian, fiul autorului dicționarului latinist al Academiei Române. În jurul *Revistei contimporane* se adună forțele scriitoricești muntene; regăsim acolo pe Scurtescu, pe bătrînul Crețeanu pe tînărul Macedonski, grupați într-un nucleu care trebuia să se opună neapărat moldovenilor. Oamenii de aci sînt latiniști — cum trebuia să ne așteptăm de la un grup condus de fiul lui Laurian — ceea ce atrage imediat observația *Convorbirilor literare*, printr-un articol al lui Vârgolici. Se încinge o polemică (replica o dă P. Grădișteanu, care se remarcă în epocă printr-o prelucrare a *Revizorului* lui Gogol). *Convorbirile literare* se pregătesc să răspundă, cînd intervenția lui Vasile Alecsandri, care dorea pace între cele două grupuri, reușește de fapt s-o restabilească.

Ghimpele are deci aceeași atitudine ca și *Revista contimporană*; el este încă un exponent al forțelor literare din București. Datorăm domnului Cioculescu identificarea acestor prime scrieri ale lui Caragiale, care, de altfel, erau semnalate într-o notă mai veche a lui Macedonski, în momentul acela una din victimele vervei satirice a

https://biblioteca-digitala.ro

lui Caragiale. În cronicile sale, Caragiale îl atacă pe Macedonski, care se pare că era un tînăr destul de insuportabil prin trufia și aerele de superioritate pe care și le dădea. Caragiale îl atacă și acum, și mai tîrziu ; el este unul din adversarii lui statornici, ceea ce explică pînă la un punct — dar în tot cazul nu justifică — ieșirile, de altă gravitate, ale lui Macedonski împotriva lui Caragiale atunci cînd sprijină înscenarea plagiatului Caion contra lui Caragiale. Dar, cu timpul, dușmănia se uită. La moartea lui Caragiale, în 1912, Macedonski, care se afla în străinătate, scrie în ziarul *Adevărul* rînduri de mare prețuire și regret cu privire la Caragiale.

Deocamdată, să observăm primele scrieri ale lui Caragiale, versuri și proză. Dacă vrem să știm cum arăta tînărul Caragiale, acela care timp de patru decenii avea să dăruiască literaturii românești una din operele cele mai mărețe, apoi tot într-un articol al lui Macedonski, scris cu obiectivitate, în revista *Liga ortodoxă* (1896), găsim acest interesant portret :

„Încă de la 1872, consumatorii unor berării din capitală au avut ocaziunea să salute sosirea între dînșii a unui tînăr zgomotos, spirit bizar, ce părea destinat, în cazul cînd s-ar fi consacrat literelor și artelor, a fi cu totul original. În adevăr, înfățișarea acestui tînăr, gesturile lui repezi, zîmbetul sarcastic la colțul buzelor, vocea sa totdeauna întărîtată și batjocoritoare, cît și argumentarea sa sofistică atrăgeau lesne atențiunea."

Este un frumos portret al lui Caragiale, care ne permite să-l vedem cu mobilitatea lui și verva lui și să ne reprezentăm astfel mai viu pe originalul tînăr activ în foile umoristice ale Bucureștilor ; o mlădiță altoită pe trunchiul vulgar, dar nu lipsit de vigoare, al satirei lui Orășanu. Dacă vrem să-l înțelegem bine pe Caragiale, socotesc că trebuie să ținem seama de acest punct de plecare al lui.

Pînă să ajungă a scrie cronicile sale și să înceapă o activitate care se va continua mai îndelung, Caragiale apare ca poet. Un sonet dedicat domnului Agostino Mazzoli aduce ecouri din lumea teatrelor, de care scriitorul, care era nepot de actor, se simțea legat de atunci.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu vă dau lectura acestui sonet. Dar printre scrierile de atunci cred că nu este lipsit de interes un altul, intitulat *Unui cavaler de industrie*, și anume unuia pe care el îl numește Coțcar Coțcarovici, unuia care trebuie să fi fost un personaj politic și în tot cazul „industrial" al vremii și de care epoca se ocupa, pentru că *Ghimpele* îi consacrase mai dinainte un portret moral. Vă rog să remarcați în această compoziție vocabularul lui Caragiale, care veți vedea îndată că este vocabularul celor de la *Revista contimporană :*

SONET

Unui cavaler de industriă

Fals, malonest, venale, hidos ești, cavalere !

Prea bine ți-au zis unuii Coțcar Cațcarovici ;
Figura ta, ce-nspiră dezgust și desplăcere,
Impertinentă, vilă, tot palme parcă cere :
Cum dracul-fruntea-n lume cutezi să mai ridici ?
Vestitele-ți scandaluri azi nu mai sunt mistere.
De cînd, ca paraziții, te-ai pripășit pe-aici,
Nu vezi, cînd vrei prin lume și tu ceva să zici,
Cum fug toți d-ale tale cuvinte deletere ?
În loc să-ți vezi rușinea, stigmatizat cum ești,
Și, dîndu-te căinței, să plîngi și, de durere,
Să-ți dai în piept cu pumnul, ai cutezat, mizere,
P-o plată de nimica, să-njuri pe cei onești...

Fals, malonest, venale, hidos ești, cavalere !

(Caragiale, *Opere*, IV, p. 308—309)

Cum vedeți, Caragiale este de pe acum ceea ce va rămîne toată vremea, dacă nu un mare poet, în orice caz un bun versificator. Sîntem în 1874. În momentul acesta apare singura poezie, să-i spunem serioasă, din epocă, adică neinspirată de stări politice sau de porniri polemice. Îmi veți permite, deși e cam lungă, să v-o citesc

https://biblioteca-digitala.ro

din *Revista contimporană*, revista grupului de care veți vedea că, prin atîtea afinități, Caragiale trebuia să se simtă legat. Este o poezie interesantă din mai multe puncte de vedere, pe care le voi scoate în evidență la sfîrșitul lecturii ei :

Ce-mi spui de poezie, d-acea himeră tristă,
Cînd lumea d-astăzi, rece și materialistă,
Își rîde de himere și de puterea lor ?
Credințele d-acuma condamnă poezia
Ca rătăcirea, crima, păcatul, erezia,
Ce merită să poarte disprețul tuturor.

Ascultă-mă și crede : de vei simți vrodată
Că pieptul tău nutrește scînteia cea sacrată,
Să știi că mizerabil vei trece pe pămînt ;
În timpurile noastre, decît să cînți mai bine
De pietre sparge-ți lira ș-apoi sufocă-n tine
Fugoasa-ți inspirare ș-al tău nebun avînt.

De-acum, stăi noaptea singur, citește, studiază
Și, de vegheare palid, mereu, mereu veghează,
Plecat pe cărți bătrîne consumă-ți anii toți,
Sacrifică-ți vederea, cătînd fără-ncetare.
Ca să găsești ideea funestă pentru care
S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoți.

Și, după această invitație pesimistă de retragere a poetului în singurătate, deodată evocarea poetului în lumea fericită a Greciei, unde poetului i se croia o altă soartă :

Adesea mă concentru și cuget cum odată,
În Grecia mulțimea de cîntu-ți fermecată,
Tăcută, strînsă-n juru-ți, Omere, te-asculta.

Pentru ca apoi să revină de unde a plecat :

Ce-mi spui de poezie, d-acea himeră tristă,
Cînd lumea d-astăzi, rece și materialistă,
Își rîde de himere și de puterea lor ?
Credințele d-acuma condamnă poezia

https://biblioteca-digitala.ro

Ca rătăcirea, crima, păcatul, erezia
Ce merită să poarte dispreţul tutulor.

(Caragiale, *Opere*, IV, p. 309—310)

Observăm în această poezie un vocabular eliadist — şi va fi una din problemele lui Caragiale aceea a scuturării lui de acest vocabular. Observăm reminiscenţe din literatura clasică, poezia fiind în totalul ei o elegie, o elegie în gustul veacului al XVIII-lea mai degrabă decît în gustul romantic.

Aceste atitudini şi particularităţi este interesant că le putem identifica cu cea mai mare uşurinţă şi în scrierile în proză ale lui Caragiale din această vreme. În adevăr, în *Ghimpele* din 1874 întîmpinăm, de pildă, această cronică despre care vă vorbeam mai înainte, îndreptată împotriva lui Macedonski, dar şi a unui alt personaj, pe care-l numeşte Christorian şi care rămîne mai enigmatic. Observaţi că acelaşi om scrie la 1874 şi poeziile pe cari le-aţi ascultat, şi proza pe care o veţi asculta acum şi care poartă titlul interogativ *Voiţi cronică literară?*:

„Aţi cunoscut, mă rog, pe celebrul Christorian, acel geniu rătăcitor, flagelator în versuri al viţiurilor, ce, din nenorocirea umanităţii, au bîntuit şi vor bîntui etern societăţile? L-aţi cunoscut?... Da?... Aşa este că era nostim cu verva lui detractoare? Ce geniu! Ce monstru de geniu!

Uite, vă asigur că peste cîteva sute de ani, cînd cine ştie ce va mai fi prin aceste locuri, unde astăzi se rădică mîndra noastră cetate, Micul Paris al Orientului, cînd se va pomeni de Pasagiul Român şi de admirabila lui arhitectură, cum se pomeneşte azi de Grădinile-Suspinse ale Semiramidei, poate că amintirea se va datori în mare parte celebrităţii geniului lui Christorian şi atîtor alţii de specia sa.

Da; doamnelor şi domnilor: Bucureştii — dacă nu mă-nşel — este fericita lui patrie.

Cum se poate —, vor striga depărtatele generaţiuni cîrcostaşe şi neîncrezătoare — Bucureştii era patria acestui Homer al satyrei?

https://biblioteca-digitala.ro

Da, amabili descendinți — va răspunde Chronica — așa era măreața cetate binecuvîntată de Omniputintele : fecunda mamă a geniurilor, și drept probă vă voi da și un alt exemplu :

Era pe atunci, în Francia, un poet, nici prea-prea, nici foarte-foarte, anume Lamartine, care voia cu orice preț să treacă de geniu. El moare după ce dotează literatura țării lui cu nenumărate volumini. Patria îl glorifică. Universul îl admiră. Pentru nenorocirea lui însă, iată că cetatea Bucureștii, geloasă de gloria francezului, scoate la lumină pe *Aamsky*, un geniu cu picioarele strîmbe, vorbind pe nas într-un dialect cît se poate mai curat românesc și d-o dulceață de caracter extremă."

(Caragiale, *Opere*, IV, p. 279)

Dacă analizăm acest fragment de cronică, destul de viu, pentru că poate încă să înveselească un auditor, găsim același vocabular eliadist și amintiri clasice și antice care dovedesc contactul cu o cultură clasică. Vom vedea că lucrul acesta nu este lipsit de importanță pentru înțelegerea creației caragialești de mai tîrziu. Dar în același timp, ca un lucru foarte interesant în această primă manifestare, observăm apariția unui stil oral, ca de pildă : „Nu este așa ?" „Voiți cronică literară ?", „Domnilor și doamnelor" etc., stabilind un contact direct cu publicul, deopotrivă cu acel al unui actor pe scenă. Apoi exclamații retorice : „Ce monstru de geniu !" (strigă el, ca un protagonist într-o melodramă). Scriitorul se găsește într-un dialog cu cineva : „Nu este așa ? Da ? Bine."... „Cum se poate ? — vor striga generațiunile viitoare".

Așadar, din această primă manifestare a activității scriitoricești a lui Caragiale se observă darurile oralității, puterea de a pune în scenă, de a înjgheba o acțiune. Dar deodată, în mijlocul acestei proze polemice, fanteziste, eliadiste, clasicizante, retorice sau, în tot cazul, orale, ca o contribuție care ne anunță un Caragiale aproape complet, iată un tablou de moravuri al vechilor București, pe care Caragiale poate să-l fi cunoscut încă din copilărie cînd venea de la Ploiești în capitală și pe care poate să-l fi regăsit și la 1872—1894, cînd apare la București ca un element turbulent al berăriei literare, cum îl evocă

https://biblioteca-digitala.ro

Macedonski — un tablou de moravuri plin de culoare, care are o realitate plastică extraordinară. Iată-l :

„Numele ce-am ales pentru a boteza strofele mele de simplă proză îmi permite, iubiți cititori, a-mi lăsa condeiul să meargă-n voia fantaziei mele rătăcitoare.

Fericiți-mă cu grațioasa d-voastră atențiune în ceea ce privește următorul tabel caracteristic.

Timpul în care se desfășură acțiunea este aceea ce astăzi, lingîndu-ne pe bot, obicinuim a numi *Sărmana vreme veche.*

Încep :

E pe la Sfîntul Andrei, cap de iarnă, cînd plouă, ninge, îngheață, se topește, și e lapoviță și polei, și curg strășinile, și crivățul se bate-n cap cu austrul. Pe cînd mai este așa ca la vrun ceas și jumătate pînă la ziuă, de e-ntunerec benză, cinstitul cetățean, îmbrăcat cu o precauțiune aproape siberiană, încălțat cu o pereche de picioroange solide, înarmat în mîna dreaptă c-un baston lung prevăzut cu o cange de fier la vîrf și-n mîna stîngă purtînd un felinar cu vopaiță, pornește din fundul mahalalei, de la locuința lui, și, încercînd înainte tărîmul cu vîrful bastonului, spre a ocoli găurile și băltăurile prea afunde ale podului, cu chiu cu vai ajunge în piață. Aci trage din brîu pungociul lui de piele de oaie, scoate din buzunarul anteriului basmaua și-ncepe să-și tîrguiască. Pe la revărsatul zilei, se-ntoarce înapoi purtîndu-și pe umăr bastonul, de ciocul căruia îi atîrnă pe spete tradiționala *basma* roșiă cadrilată încărcată cu d-ale casei.

Inima se umple de duioșie la aceste dulci suveniri, și-mi pare, așa cred, doamnelor și domnilor, că nu se poate mai minunată ocaziune pentru ca să rădicăm *ad-hoc* rugăciuni spre pioasa memorie a prea demnilor noștri strămoși.

Se sculau pînă-n ziuă și se culcau cu găinile, fără să tresară cînd, pe stradă sau la fereastra lor, glasul vătășelului de noapte intona răgușit vestitul „*Cine-i acoloo... o...o ?*“ În viața lor, o programă onestă etern neschimbată, totdeauna respectată pînă la venerare ; în moravurile lor, o absolută dulceață amestecată din cînd în cînd cu un șmac bătînd cam în sălciu ; în purtarea lor, o regularitate cronometrică ; în relațiunile lor, un mers

https://biblioteca-digitala.ro

curat patriarhale, și-n simțimintele lor — deși nu erau toți hagii — o creștinătate nealterabile.

Fie-le țărîna ușoară! Dumnezeu să-i ierte! Vezi că apucaseră și vremuri bune".

(Caragiale, *Opere*, IV, p. 289—290)

Este aproape tot Caragiale aci. În această lume pe care o evocă recunoaștem lumea, desigur ridicolă, dar patriarhală și din această pricină privită cu simpatie de Caragiale în comediile lui. Dar mai este aci și ceva pe care Caragiale îl pierde cu timpul, un lucru al tinereții lui, o flacără care se stinge curînd: puterea descripției plastice. Aceste lucruri văzute nu le vom mai întîlni mai tîrziu. Este unicul moment de erupție a unei puteri descriptive care apoi dispare.

Acestea sînt rezultatele primei cercetări a materialului caragilesc din *Ghimpele*.

PRELEGEREA a III-a

Dacă analizăm mai departe contribuția lui Caragiale în *Ghimpele* și apoi în revista *Claponul*, pe care o scoate el singur și care alcătuiește o nouă mlădiță pe trunchiul publicațiilor periodice umoristice și politice care s-au dezvoltat îndată după actul Unirii, atunci ne apare o nouă însușire a inspirației sale din această vreme, asupra căreia aș dori să mă opresc cu cîteva detalii în prelegerea de azi. Este vorba de etapa poziției sale pe care aș încadra-o în categoria „portretului moral".

Există două feluri de portrete morale: portrete morale generalizante și portrete morale individualizante. Numesc portret moral generalizant [pe] acela în care portretistul dorește să înfățișeze un tip sau o categorie mai mult sau mai puțin generală. Numesc individualizant portretul moral atunci cînd la schema generală se adaogă multe atribute particulare, atunci cînd scriitorul nu dorește să înfățișeze numai unul din modurile de a fi ale ființei umane în genere, cum ar fi „avarul", „lingușitorul" etc., ci, acumulînd notele determinante, înfățișează un tip mai particular, care aparține unei socie-

https://biblioteca-digitala.ro

tăți și unui timp anumit. Tendința aceasta individualizantă poate să fie împinsă încă mai departe, modelul putînd fi o ființă cu totul particulară, chiar o ființă unică.

Portretul moral generalizant este acela care a fost practicat mai cu seamă în literatura clasică. Modelul acestui gen de portret l-a dat în antichitate Teofrast cu „caracterele" sale, pe care în clasicismul francez le-a tradus și apoi le-a imitat cu deosebită măiestrie La Bruyère. Pentru a vedea ce este portretul moral generalizant și pentru a obține, o dată cu aceasta, posibilitatea de a compăra creațiunea din acest moment, dar și de mai tîrziu, a lui Caragiale, îmi veți da voie să vă citesc unul din portretele generalizante ale lui La Bruyère. E vorba de portretul lui Mops, care este portretul indiscretului intrigant. De altfel, la sfîrșitul edițiilor lui La Bruyère există de obicei un tablou al numelor, date de cele mai multe ori cu intenție alegorică, iar în dreptul numelor pe care La Bruyère le folosește, caracterul tipic, într-o intenție generalizantă, pe care l-a avut în vedere scriitorul în portretul respectiv. Așa, Antisten este pentru La Bruyère *„L'auteur qui ne sais pas écrire"* ; Celse este cel *„qui se fait valoir"* ; Simon este *„l'homme important afféré et empréssé"*. Printre aceștia, iată portretul lui Mops, care este după nomenclatura pe care v-am pomenit-o „indiscretul intrigant" :

„Je connais *Mopse,* d'une visite qu'il m'a rendue sans me connaître. Il prie des gens qu'il ne connaît point de le mener chez d'autres dont il n'est pas connu ; il écrit à des femmes qu'il connaît de vue, il s'insinue dans un cercle de personnes respectables et qui ne savent quel il est, et là, sans attendre qu'on l'interroge, ni sans sentir qu'il interrompt, il parle, et souvent et ridiculement. Il entre une autre fois dans une assemblée, se place où il se trouve sans nulle attention aux autres ni à soi-même ; on l'ôte d'une place destinée à un ministre, il s'assied à celle du duc et pair ; il est là précisément celui dont la multitudine rit, et qui seul est grave et ne rit point. Chassez un chien du fauteuil du roi, il grimpe à la chaire du prédicateur ; il regarde le monde indifféremment, sans embarras, sans pudeur ; il n'a pas, non plus que le sot, de quoi rougir."

https://biblioteca-digitala.ro

A fost necesar să fixăm noțiunea portretului moral generalizant, spre deosebire de portretul moral individualizant, pentru că această categorie a portretului moral este una dintre cele mai folosite la începuturile culte ale literaturii noastre narative. Astfel întîmpinăm portretul moral la C. Negruzzi. Unul din ele, din seria *Negru pe alb*, este *Fiziologia provințialului*. Acesta este un titlu balzacian ; vă aduceți aminte cu toții de faimosul roman al lui Balzac *Physiologie du mariage*. De altfel, istoricii notează în prima jumătate a veacului al XIX-lea o mare mulțime de scrieri care conțin în titlul lor cuvîntul *fiziologie*. Această *fiziologie* însemna de fapt „psihologie". Ei bine, cu toate că titlul lui C. Negruzzi este un titlu balzacian, schema literară pe care el o folosește în această foarte interesantă operă a lui este schema portretului moral generalizant așa cum o stabilise încă din veacul al XVII-lea La Bruyère. Legăturile lui C. Negruzzi cu modelul francez sînt evidente, și ele au fost puse limpede în lumină de un cercetător al nostru, regretatul profesor Charles Drouhet, care a arătat că acești provinciali sau „provințiali" amintesc pe „Le gentilhomme campagnard" al lui La Bruyère, acel nobil din Provence „qui repète dix fois par jour qu'il est gentilhomme..." etc.

Negruzzi își începe portretul său astfel :

„Nu știu dacă cineva a cercat pănă-acum a descrie figura astă curioasă, originală și crohmolită a boierului ținutaș. Voi întreprinde eu a face acest tablou, pentru că ar fi păcat a rămînea nezugrăvit un portret atît de caracteristic, cerîndu-ți însă iertare dacă nu voi putea a ți-l arăta chiar întocmai cum îl vedem cînd ni-l aduce poșta sau harabagiul judan de-l trîntește liop ! pe paveaua Ieșilor ; și mai vîrtos că el are deosebit tip după ținutul din care vine, după tîrgul din care iasă, după vrîsta lui și trebuința ce are în capitalie, și e o lighioaie atît de variată, încît ar fi o nespusă greutate a închide într-un singur cadru toate fețele și coloarele lui.

Provințialul îmblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs ; poartă arnăut în coada droșcii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint ; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente a boierului ținutaș ; fără ele nu se vede nicăiuri. Figura lui

https://biblioteca-digitala.ro

e lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupră-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă; un *nu știu ce* care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști, și să gîcești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese: un *nu știu ce*, în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești".

Și portretul continuă pe acest ton, adăogînd la amănuntele fizice de prezentare amănunte care îndată vom vedea că țin de partea sufletească, de latura morală a modelului său. Evident, poate să fie o problemă dacă un astfel de portret se cuvine într-adevăr a fi trecut în categoria portretului moral generalizant sau individualizant. Neapărat, limitele între aceste două categorii nu sînt fixe, sînt unele elemente prin care „boierul ținutaș" al lui Negruzzi este totuși un moldovean din prima jumătate a veacului al XIX-lea. Cu toate acestea, dacă parcurgem portretul mai departe și observăm vanitatea omului din provincie care dorește să se afirme, chiar cu prețul ruinei sale, în capitală, vedem că ceea ce îl preocupă pe Negruzzi mai mult decît fixarea unui model individual este fixarea unui caracter omenesc general care putea fi întîlnit în Moldova primei jumătăți a veacului al XIX-lea, dar care poate fi identificat în orice societate unde, existînd o capitală și o provincie, se creează acele raporturi caractersitice pe care le reține în portretul său C. Negruzzi.

Dacă cercetăm mai departe dezvoltarea acestei categorii literare a portretului moral, o nouă etapă foarte importantă, și probabil în legătură cu apariția aceluiași gen literar la Caragiale, o întîmpinăm la fiul lui C. Negruzzi, Iacob Negruzzi, în seria portretelor sale pe care le întrunește la 1874 sub titlul *Còpii de pe natură*. Am aci aceste *Còpii de pe natură* în ediția originală. Cine parcurge chiar numai tabla de materie a acestui volum vede deodată că, de pildă, bucata în versuri *Vespasian și Papinian* este un portret moral al latiniștilor vremii. Tot așa, *Ioniță Cocovei* este un portret moral al unui om procesiv, care trăiește prin tribunale, după cum *Tache Zimbilă om politic* este de asemenea un portret moral;

https://biblioteca-digitala.ro

tot astfel *Don Juan de la arhivă*, figura unui funcționar cu aplecări don-juanești, sau *Cristache Văicărescu* sînt tot portrete morale. În acesta din urmă, pe care avem dreptul să-l trecem în categoria portretului moral generalizant, este înfățișat tipul unui ipohondru, al acelor naturi cam poltroane, în veșnică alarmă pentru sănătatea lor fizică, care ascund o mare preocupare pentru sănătatea lor, care, de altfel, poate să fie și destul de prosperă.

Acest portret moral pe care îl reprezintă în literatura noastră dinastia Negruzzeștilor, Costache și Iacob, este și primul cadru literar în care se mișcă Caragiale. În cronicile sale, foarte deseori Caragiale pune în picioare portretul moral al cîte unui om, și anume, la început, în acest spirit generalizant care fusese al lui La Bruyère și al lui C. Negruzzi și Iacob Negruzzi. Iată, de pildă, pentru a vă da un text caracteristic în această privință, portretul moral pe care-l introduce în una din cronicile sale din *Ghimpele*, din ianuarie 1875 :

„Cu toate astea, dați-mi voie să vă spun ceva ce mai de mult îmi arde pe inimă. Mai totdeauna s-a luat la noi pasiunea drept talent..."

Această reflecție este foarte caracteristică pentru Caragiale și ea trebuie reținută. Chiar de pe acea vreme, Caragiale protestează împotriva ideii că inspirația poate să supleeze talentul. Mai tîrziu vom vedea pe Caragiale insistînd asupra laturei tehnice care stă în formula creațiunei artistice.

„...Așa, de pildă, cutare băiețoi, de mult somn palid și cu ochii în fundul capului, puțin cam sărit pentru că, tot studiîndu-și chipul în oglindă, într-o zi i s-a părut că are în obraz ceva cam așa din trăsăturile lui Lamartine, suferă grozav de patima poeziei. În toate diminețile și serile, în pat, la masă, pe strade, în trăsură, în cafenea, în prăvălia lui Sutzian încercîndu-și o pereche de ghete, în locuri publice și private, el are condeiul de plumb gata spre a-și așterne pe carnet, fără voia lui Dumnezeu, *à propos* de fiecare ocaziune, cîteva strofe pline de dulceață. Se scoală dimineața ; slujnica îi aduce de spălat ; e frumușică ; el o privește, lasă săpunul din mînă și-i

https://biblioteca-digitala.ro

trîntește un sonet dulceag, care, după ce face omagii darurilor firești ale slujnicei, culminează cu versul :

Dar ce folos, iubito ? Păcat că ești servantă ! ! !"

Este una din trăsăturile de un gust cam trivial de care producția începătoare a lui Caragiale nu este cu totul curățată.

„Iese din casă și, trecînd pe bulevard, firește trebuie să-l ia pe Mihai Viteazul la refec : *Strofe la marele Mihai cel mare.* Dacă merge seara la cafenea și se înfierbîntă de discuțiuni politice, stropite cu bere, în furoarea lui, aci, pe loc dăruiește posteritatea cu o bucată aleasă : *La țeara patriă și mamă dulce și iubită.*

Pe fiece zi face cîte cinci bucăți. Socotiți și vedeți că pe an, dacă Pythagora merită crezămînt, produce cîte o mie opt sute douăzeci și cinci.

Dar talent !...

Critica a găsit cu cale că băiatul merită un jeț în Parnas lîngă al lui Alecsandri, decanul din partea locului ; și publicul a rămas uimit de solemnitatea faptului recunoscînd, fără să știe cam de ce era vorba, că critica are dreptate.

Și închipuiți-vă că nu s-a găsit pînă azi nimeni care să facă critica criticei, și să ți-o ia la frecuș țeapăn, și să-i tragă o învîrtitură să pomenească și morților.

Am să mă gîndesc d-aproape la asta și poate să i-o trag chiar eu."

Prin urmare, vedeți și aci portretul moral al unui tînăr diletant, fără talent, în care nu putem identifica nici trăsături de epocă, nici de mediu. Este ceea ce se numește sau se poate numi un portret moral generalizant. Acest umor generalizant în alte împrejurări se servește de o ficțiune literară care ea însăși are trecutul ei și care chiar puțin înainte ca să-și fi început Caragiale activitatea fusese folosită de scriitorii români. Este vorba de convenția literară a privirii unor stări locale nu prin prisma și cu ochii unui străin foarte îndepărtat, ca în *Les lettres persanes* ale lui Montesquieu, dar de ceva asemănător : prezentarea stărilor actuale și naționale ca aparținînd unor locuri și cercuri eterogene, ceea ce permitea scoaterea în evidență a unor felurite anomalii.

https://biblioteca-digitala.ro

Această convenție literară a întrebuințat-o încă de la 1866 Hasdeu în gazeta sa umoristică *Satirul*, unde ni se spune că foaia va înfățișa moravurile coloniei chineze și unde redactorii iscăleau cu nume chinezești. Chinezismul este schema pe care o folosește o dată și Caragiale în *Ghimpele* din 1874. Iată cîteva extrase din acest text interesant, care pune în lumină un alt procedeu de care se servește Caragiale în această vreme. Observați însă și detaliile compoziției acestei bucăți :

„Suntem în anul grației 3874...

— Cum se poate ?...

— Mă rog, mă iartă, amabile cititor. Dă-mi voie a te ruga să nu mă-ntrerupi pînă la fine. Îmi promiți că mă vei lăsa să termin ceea ce d-abia am început ? Comptez pe promisiunea d-tale. Re-ncep dar.

Suntem în anul grației 3874 ; ne aflăm în cetatea *Timpitopole*, locuită de *Sinecorzi*, ciudate ființe bipezi, cărora le lipsește partea stîngă a toracelui cu toate ale ei. Sinecorzii sunt un trib de chinezi.

Deschid, cu permisiunea d-voastră, o mică parenteze istorică esplicativă.

(Acum două mii de ani, chinezii declarară resbel Rusiei, vastă țeară ce coprindea jumătate din continentul Europei. — Observați bine că narez numai faptele ; nu fac nici un comentariu. — Bătaia avu loc pe fruntaria celor două țări. Chinezii triumfară și, trecînd peste regimentele rusești ca peste un imens bulevard de cadavre, în o săptămînă fură în capitala inamică, în două săptămîni ajunseră în centrul Europei și în trei, după ce străbătură și bătură, una după alta, toate țările mari și mici, se opriră pe țărmii Atlanticului. Poate c-ar fi mers și mai nainte dacă ar mai fi avut cu cine să se mai bată... Lumea întreagă, zguduită, fu forțată a recunoaște realitatea acestei invaziuni și i se-nchină. Două mii de ani au trecut, și chinezii, cu perspectiva d-a domni pînă la judecata din urmă, domnesc asupra continentului vechi pe care l-au *chinizat* — permiteți-mi acest singur novicism — cu totul.)

Închid aci paranteza crezîndu-vă luminați de ajuns.

Acum, grațioasă cititoare și d-ta, amabile cititor, dacă doriți a face o excursiune prin cetate, procurați-mi plă-

https://biblioteca-digitala.ro

cerea a vă-ncrede în mine și a mă urma. Voi fi prea fericit să vă serv de cicerone în Tîmpitopole, care, aflați și țineți minte, este numai o sucursală a Pe-kingului.

Pornim ?... A ! mă iertați, fiți buni a vă arma cu aceste foi de palmier ; o să vă fie nedispensabil pentru a vă apăra d-arșița soarelui.

Acum, aidem ! O singură recomandațiune am a vă face : strîmbați puțin picioarele în maniera chineză ; este un mijloc prezervativ contra alunecușului porțelanului smălțuit cu care sunt acoperite stradele. Așa !

Priviți, mai întîi, aci, unul din cele mai superbe edificiuri ; este pagoda idolului *Kin-Lau* ; este locul unde se regulează afacerile privitoare la bramani. Aci este mai mare peste toți Mandarinul *Ti-Li,* mare învățat, care odinioară a fost trămis prin institute cu însărcinarea esclusivă d-a strîmba picioarele chinezilor de mici, pentru a le face să se bucure mai tîrziu de rachitism, calitate ce trece în mare considerațiune la chinezi. Așa e că este foarte mîndră pagoda lui Kin-Lau cu arhitectura ei antică și coloarea ei galbenă. Cată să știți, coloarea chineză prin escelință este galbenul.

Aruncați-vă dincoace ochii ; vedeți cazarma și cancelaria Mandarinului Păcei, Lis-Kyng, viceguvernatorul militar și civil al Tîmpitopolei ; aci este rezervoriul ordinei și păcei, stabiliment liniștitor al spiritelor prea iuți și corigător al moravurilor. La uitați-vă la chinezul acela care iese din cancelaria Mandarinului Păcei, unde și-a petrecut noaptea din cauză că s-a aflat dormind beat de opiu pe stradă. Vedeți-l, mă rog, ce deșelat pare a fi în urma corecțiunei ce i s-a aplicat.

Aici este *Casa Justiției.* Ce severă faciadă ! Totul respiră nepărtinirea și oarba dreptate. Întoarceți-vă puțin privirile spre acel nenorocit chinez care sosește asudat și gîfîind cu o hîrtie în mînă și năvălește pe scara principale a Casei Justiției ! Îl cunoașteți, este bietul *Pim-Pim.*"

E probabil că sub fiecare din aceste nume chinezești se ascunde cîte un personaj al epocei, pe care cetitorii contimporani îl puteau identifica mai bine decît noi. Noi nu ne dăm deocamdată seama decît că *Ti-Li* este Titu Liviu Maiorescu. Se pot găsi istorici literari care să

https://biblioteca-digitala.ro

consacre cercetări pentru a afla pe cine va fi înțeles Caragiale prin aceste nume chinezești. Eu mărturisesc că îmi lipsesc gustul și interesul de a face astfel de cercetări și nu cred măcar că ele ar fi de vreun interes științific oarecare.

Cînd de la *Ghimpele* Caragiale trece într-o casă nouă, la *Claponul,* el continuă să lucreze în aceste cadre largi ale portretului moral. În *Claponul* publică două portrete morale mai de seamă : acela al unei perechi de oameni pe care el îi numește Smotocea și Cotocea și portretul unei alte figuri pe care el o intitulează Leonică Ciupicescu. Ceea ce este interesant cînd studiezi aceste două texte din *Claponul,* revista din 1877—1878, este progresul individualizării. Caragiale renunță la procedeul generalizator pe care l-a folosit pînă acum, după cum vă puteți convinge din textele cetite adineaori. Portretul moral capătă la el un grad mai mare de individualizare, oamenii lui sînt determinați prin mai multe atribute și, în felul acesta, el face un pas mai departe pe drumul pe care avea să avanseze mereu de aci înainte. În adevăr, după cum una din problemele lui era să învingă limba latinistă și eliadistă a începuturilor sale, o altă menire a lui era să învingă maniera generalizantă. Cu alte cuvinte, de la formele portretistice clasice, el trebuia să ajungă la formele prozei realiste, în care își va da capodoperele sale. Dacă aș avea timp, v-aș ceti în întregime portretul perechei Smotocea și Cotocea, care este portretul unei perechi de funcționari din epoca de după 1870, al reprezentanților acelei lumi din care Caragiale își va scoate curînd, în comediile sale, pe unele din personagiile lui. Iată cîteva pasagii numai :

„Multe și mărunte s-au vorbit despre răposații Orest și Pilad, a căror strînsă prietenie a rămas pînă astăzi de poveste ; însă cu drept cuvînt, vremurile de acum se vor făli cu povestirea istoriei lui Smotocea și lui Cotocea, căci în adevăr acești doi oameni nu pot avea decît una și aceeași istorie. Ei vor da pildă veacurilor viitoare despre puterea prieteșugului.

Cine a cunoscut pe unul, a cunoscut pe celălalt, pentru că amîndoi mai aproape dorm, mai aproape trăiesc decît chiar frații cei lipiți din Siam.

https://biblioteca-digitala.ro

Ei lucrează amîndoi ca copiști în aceeași cancelarie, unde au intrat în slujbă în aceeași zi. Sunt abonați și mănîncă aceleași feluri de bucate și la aceeași oră, în același birt.

Cine zice Smotocea zice Cotocea și viceversa. Smotocea s-a născut la Severin tot în ziua și ceasul în care a văzut Cotocea lumina la Dorohoi. Pe amîndoi i-a tras ața la București, pentru a îmbrățișa cariera de copist.

Dacă la răspîntia vreunei ulițe vezi arătîndu-se mutra unuia, așteaptă puțin și vei vedea și pe celălalt, care, întîrziind pentru cine știe ce, își grăbește pasul ca să-și ajungă jumătatea. În adevăr, jumătatea, fiindcă Smotocea și Cotocea nu sunt decît unul și același în două fețe, doime de o ființă și nedespărțită.

Viața lor seamănă foarte mult cu un sistem solar dublu, în care fiecare joacă pe rînd rolul centrului, pe cînd celălalt i se rotește împrejur. Cînd buzunarul jiletcei lui Smotocea înfățișează oarecare greutate, dînsul este soarele sistemului, iară Cotocea planeta respectivă. A doua zi însă vedem că Cotocea strălucește cu jiletca palpitîndă, iar Smotocea gravitează în spațiu urmîndu-l foarte ascultător."

Vedeți, prin urmare, că de data aceasta în portretul moral intră și trăsături individualizatoare. Este vorba de exemplare umane comune, fără relief, fără glorie. Însăși ideea de a prezenta omul comun, exemplarul curent, moneda mărunță a vieții sociale, trădează în această producție a tinereții lui Caragiale o intenție realistă. Este foarte interesant — fără a stabili vreun izvor — că un alt mare scriitor realist, într-o operă publicată după moartea lui, s-a gîndit odată să înfățișeze o pereche, o dualitate banală, menită să scoată în evidență nivelarea democrațiilor, care dezvoltă un tip uman fără relief, ros de uniformitatea relațiilor : este vorba de perechea *Bouvard et Pécuchet* a lui Flaubert.

Sînt mai multe trăsături comune între Bouvard și Pécuchet și cealaltă pereche, Smotocea și Cotocea. Așa, de pildă, la un moment dat Bouvard și Pécuchet, sufocați de viața [pe] care o duceau, se gîndesc să se facă învățați, să adune cărți, instrumente de informații, să aglomereze o erudiție din cele mai haotice, cuprinzînd

https://biblioteca-digitala.ro

diferitele ramuri de specialități intelectuale ! Ei bine, Smotocea și Cotocea — spune Caragiale — „sunt oarecum băieți cu carte ; ei știu din toate cîte nimic, ceea ce le dă dreptul a se crede enciclopediști !“ Enciclopediști erau și Bouvard și Pécuchet ! Însă nu avem nici un drept de a vorbi aci despre izvoare, cel puțin în starea cercetărilor actuale.

Procesul acesta, al individualizării, este evident și în celălalt portret moral pe care îl cuprinde colecția *Claponului* și volumul I al ediției critice a lui Paul Zarifopol, în *Leonică Ciupicescu,* care era șeful registraturii în unul din cele șapte ministere, „avea leafă pe lună 650 lei vechi, dintre cari scăzîndu-se 10 la sută pentru casa pensiunilor, precum și 5 la sută după legea...“ etc. Acest Leonică Ciupicescu este un candidat la însurătoare, pe care o anunță necontenit, dar care nu are loc niciodată. Și aci sînt trăsături de epocă, înjghebarea unui tip din societatea vremii, acel funcționar trăind o viață săracă, factice, compusă, în vorbire și comportări zilnice, din automatisme ; o viață fără conținut, care este aceea a numeroșilor oameni pe care îi va înfățișa în curînd în comediile sale și mai tîrziu în *Momente.*

Cercetînd mai departe materialul *Claponului,* vom constata cum treptat-treptat se agregă elementele constitutive a ceea ce în curînd, prin comediile sale, va însemna una din reușitele incontestabile ale lui Caragiale.

PRELEGEREA a IV-a

Am continuat în prelegerea precedentă a urmări pe Caragiale în manifestările aparținînd primei sale etape, adică aceleia constituită din colaborarea la *Ghimpele* și *Claponul,* două reviste umoristice populare, în parte politice, pe gustul vremii. Analizînd contribuția lui Caragiale în aceste organe, am dat peste două serii de manifestări : unele pe care Caragiale trebuia să le depășească pentru ca el să devină el însuși și altele cari, chiar în această fază ezitantă și nebuloasă a începuturilor, îl anunță pe Caragiale de mai tîrziu. Astăzi vom continua analiza contribuției lui Caragiale la *Ghimpele* și *Clapo-*

https://biblioteca-digitala.ro

nul, punînd într-o lumină mai vie toate acele particularități ale colaborării sale la aceste reviste care ne permit a-l ghici pe marele scriitor de mai tîrziu.

Ați văzut că printre particularitățile pe care Caragiale trebuia să le depășească era acea întrebuințare a unui limbaj italienizat și latinist, cum era în gustul timpului și cum era folosit de atîția dintre scriitorii munteni grupați în jurul revistelor din București. Curînd însă Caragiale adoptă o atitudine critică față de limbajul acesta artificial, plin de neologisme forțate, [față de] limba aceasta care alcătuia mai mult o convenție literară decît o limbă vie, vorbită, acea limbă, cu alte cuvinte, care conținea în ea decretul său de moarte, de dispariție. Curînd Caragiale se hotărăște la o limbă firească, vorbită, ba chiar el începe a arăta de pe acum o preferință pentru un vechi fond de expresii orientale, grecești și turcești, ca, de pildă, în acest pasaj foarte interesant din acest punct de vedere, care este una din cronicile sale obișnuite, cuprinsă în *Ghimpele* din 27 iunie 1876, pe care o putem ceti în vol. V al *Operelor*, unde, vorbindu-ne de un oarecare Gugumano, figură alegorică politică, asupra căreia vom reveni, Caragiale îl caracterizează folosind un vocabular plin de turcisme pitorești, într-un contrast atît de evident cu idiomul latinist-italienizant pe care l-am întîmpinat altădată atît în cronicile, cît și în poeziile sale din epocă :

„Se culcă despre ziuă obosit d-atîta lucru, și se deșteaptă a doua zi tîrziu, mahmur ca un bașibuzuc și ursuz ca un cazac. Se spălă și se așează la dejun. Pe semne l-o fi supărat vro purdalnică de măsea, că trecu cu cinci litre fără una peste porția obicinuită ; și mi se rădică de la masă făcînd cu ochiul, din mahmur zefliu, și din ursuz chefliu, trandafiriu la obraz și cu barbișul cătînd a gîlceavă".

Dar caracterizarea limbii lui Caragiale la această epocă trebuie să țină seamă și de alte contribuții ale aceluiași moment. Îl vedem, de pildă, într-o atitudine foarte caracteristică, atitudine care va fi a lui de aci înainte, dar care va fi și aceea a cercului mai larg de scriitori junimiști — atitudinea de persiflare a clișeelor limbii. Clișeele limbii sînt acele asociații de cuvinte tipizate

https://biblioteca-digitala.ro

printr-o întrebuințare îndelungă și folosite uneori de vorbitori fără ca ei să le realizeze mintal în mod deplin. Iată chiar în profesia de credință, adică în articolul de program apărut în primul număr al *Claponului* [1], la 1877, cum se poate remarca această atitudine de persiflare a clișeului limbii :

„*Claponul* — scrie Caragiale în acest articol programatic — este un organ *eminamente neutral !*"

Acest „eminamente neutral" era probabil un clișeu al timpului în aceste momente cînd alături de partizanii intrării în război erau unii care doreau ca statul nostru să rămînă „eminamente neutral".

„Publicitatea română de mult simțea — vorba ceea — *o imperioasă necesitate* de a poseda între organele ei o forță așa nostimă, și opinia publică aștepta — vorba cealaltă — cu *o legitimă nerăbdare* apariția *Claponului*" [2].

„Imperioasă necesitate", „legitimă nerăbdare" sînt banale cuvinte tipizate prin lungă întrebuințare, pe care oamenii le întrebuințau atunci, ca și astăzi, fără ca aceste expresii să răspundă unei intenții deliberate a cugetării. Adeseori susținem că unele lucruri alcătuiesc o „imperoasă necesitate", deși necesitatea care le comandă nu este tocmai așa de imperioasă. Este foarte caracteristică această persiflare a clișeelor limbii, pe care o vom întîlni ca o atitudine lingvistică constantă la Caragiale.

În al treilea rînd, pentru caracterizarea atitudinii lingvistice a lui Caragiale, întîmpinăm persiflarea neologismelor. De unde în producția sa cu un an sau doi mai veche el este un scriitor prin excelență neologistic, acum, ca un nou cîștig, Caragiale se situează în atitudinea aceasta de batjocorire a neologismelor, care merge mînă în mînă cu atitudinea de persiflare a Academiei, unde era locul de adunare a bărbaților savanți cari doreau să transforme limba noastră într-un idiom artificial, latinizant. Foarte interesant din acest punct de vedere este acest proces-verbal polițienesc pe care Caragiale susține a-l fi cules dintr-un izvor real, anume din *Formularul de procese-verbale polițienești de domnul*

[1] De fapt în nr. 2, 1877 — cf. ed. Zarifopol, p. 354 (n. ed.).
[2] Textul este citat din articolul *Profesie de credință*, publicat în *Claponul*, I, 1877 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

D.R.R., apărut la 1874, unde pe pagina a 5-a autorul — spune Caragiale — arată motivul care l-a îndemnat să înavuțească publicitatea română cu această importantă lucrare!

„«*Prefacia.* N-am voit să fac altceva decît să *comblez o lacună*, ce crez că există în administrațiunea polițienească. Știu că... etc., etc.» După aceasta, într-un stil foarte *picant*, autorul se scuză de greșelile ce poate a lăsat să se strecoare în producția sa. Firește că cititorii vor fi *grați* autorului de acest *uvraj*, și totodată noi din parte-ne îi *aportăm* ale noastre *remersimente* pentru *fatiga* ce și-a dat spre a *anrișì* publicitatea, deși pentru prima dată un așa *travaliu* nu putea să fie *exampt* de *foturi*.

De la una la alta. Cu voia cititorilor cîteva rînduri de filologie aplicată. *A combla o lacună* va să zică : *a înlătura o lipsă, a împlini un gol, a astupa o gaură.*"

Dar în timp ce Caragiale manifesta aceste atitudini lingvistice și în timp ce limba sa făcea progresele semnalate, în sensul apropierii de limba vie, vorbită, care era instrumentul propriu care trebuia făurit pentru arta realistică pe care el vroia s-o slujească, în timpul acesta se transformau înseși conținuturile artei sale, și așa, de unde în satira lui ceva mai veche — așa cum am caracterizat-o în prelegerile trecute — am întîlnit ficțiuni utopice, de pildă scene alegorice în care ciudățeniile unui vechi București erau prezentate ca întîmplările unei colonii chinezești, sau portrete morale generalizante, acum, în această etapă nouă a producției sale, întîlnim apariția descrierilor de împrejurări locale. În proza lui Caragiale din această vreme se introduce pictura împrejurărilor locale și contimporane ale societății românești din vremea lui și, în special, a micii-burghezii, a lumei de mahala, pe care de aci înainte el va începe s-o studieze cu dinadinsul, mai cu seamă în comediile lui.

Spuneam că o dată cu *Claponul* ne găsim în anul 1877. România se afla în război, trupele rusești treceau spre Balcani prin București, erau numeroase parade militare, la care populația capitalei lua parte și atunci; în forma unui manifest și a unei invitații, adresată — spunea el — cocoanelor, evocă cu multe detalii rea-

https://biblioteca-digitala.ro

listice și cu mult pitoresc ceea era o paradă militară în viața cetățenilor bucureșteni de atunci. Manifestul acesta, apărut în *Claponul*, nr. 4 din 1877 (și în volumul IV al operelor complete), este scris în același stil oral, cu adresări directe cetitorului, care manifestau de pe atunci darul punerii în scenă, darul acesta dramatic alcătuind și trăsătura de căpetenie a înzestrării lui Caragiale de atunci și de mai tîrziu :

„Auzit-ați, cocoanelor ! Nu e glumă ! Pînă aci a fost ce a fost, văzurăți ce văzurăți — de acum să vă mai țineți, că aveți să vedeți minuni !

De cînd n-ați mai citit *Claponul*, a mers chestia Orientului departe, cocoanelor ! S-au hotărît împărații să-și lase toate daraverile, să fie în București, la fața locului ca portăreii, pentru a încheia procesul-verbal — și după aia să-i și bea aldămașul chestiei Orientului.

Mai întîi are să vie Țarul rusesc — și are să iasă la paradă ocolit de 600 de cavaleri închivărați și împintenați, tot unul și unul, aleși pe sprînceană din toată împărăția lui, care îi fac ștabul împărătesc. [...]

Ce fel de paradă ar fi aia fără dumneavoastră ?!“ etc., etc.

Prin urmare, în forma acestei invitații se cuprinde de fapt o evocare plină de amănunte pitorești a uneia din acele seri de bucurie populară pe care o provoca în publicul acesta patriarhal și naiv de după 1870 o manifestație militară spectaculoasă. Sînt mai multe scene de acestea interesante, de caracter realistic, cu multe elemente de humor local, în contribuția lui Caragiale la *Ghimpele* și *Claponul* din această vreme. Mă voi mărgini să vă prezint încă numai una, pentru că aci se găsește cuprinsă o scenă pe care Caragiale o va folosi mai tîrziu în *O noapte furtunoasă*. E vorba de bucata în proză pe care o publică Caragiale în *Claponul*, nr. 7 și care cuprinde următoarea întîmplare, a cărei întrebuințare mai tîrziu o veți recunoaște cu ușurință :

„Cetățeanul Ghiță Calup, băcan în mahalaua * * * și gardist civic, este foarte gelos de cocoana dumisale. El are

https://biblioteca-digitala.ro

în prăvălie un tejghetar tînăr, anume Ilie, pe care îl iubește mult, căci este foarte harnic. Pentru aceea jupîn Ghiță i-a dăruit la Sf. Ilie, de ziua lui, o legătură de gît prăzulie.

Cînd prietenii povățuiesc pe jupîn Ghiță să trimeată în locu-i la gardă pe Ilie, jupînul le răspunde :

— Nu-mi pasă să lipsesc de acasă și un an de zile. Nu mi se simte lipsa. Ilie să trăiască ! Am să-l fac tovarăș la parte !

Cetățeanul Calup, cînd îi vine rîndul să facă de gardă, cheamă pe Ilie și, după multe altele, îi recomandă mai ales să păzească strașnic cinstea cocoanei.

— Știi tu, Ilie, cum sunt muierile...

— Știu, jupîne...

— Ei, ia vezi... Păzește bine !

— Las' pe mine, jupîne ; cît o trăi Ilie, cinstea d-tale e cinste...

— Bravos, Ilie ! Am să te fac tovarăș la parte !

A treia zi de Sf. Ilie, jupîn Calup, care plecase de dimineață ca să stea de gardă pînă a doua zi, apucîndu-l peste noapte oarecare dureri, e silit a se întoarce acasă la ceasul unul despre ziuă. După ce bate foarte mult la poartă, Ilie, *zăpăcit de somn,* vine să-i deschiză. Jupîn Calup intră în odaie. Cocoana doarme cu fața la perete. Cînd jupîn Ghiță voiește să se culce, găsește pe plapoma dumisale de dumicaton alb o legătură de gît prăzulie, foarte zgîrcită.

. . . . . .

A doua zi, jupînul a certat pe Ilie că nu-și păstrează lucrurile și mai ales legătura pe care i-a dăruit-o de ziua lui ; însă această mică neglijență nu putea fi tocmai un cuvînt ca să nu-l facă tovarăș după făgăduială.

...În adevăr, chiar din acea zi, în casa cetățeanului Ghiță, Ilie este tovarăș *la parte* — la partea mai mare sau mai mică, după cum se întîmplă să-i vie rîndul jupînului la gardă."

După cum vedeți, este exact scena pe care o va folosi Caragiale în *O noapte furtunoasă* și este, în același timp, conturarea mediului acela de mici negustori, micăburghezie patriarhală și naivă, care va deveni în curînd lumea comediilor sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Publicațiile acestea, în special *Claponul,* apar într-un moment foarte important al dezvoltării noastre naționale, anume în anii 1877—1878. Caragiale în vremea aceasta scria la *Claponul,* care, evident, nu era o revistă de preocupări serioase. Era o revistă umoristică, totuși apărea în împrejurări ale căror reflexe puteau fi urmărite aci. La 1878 Caragiale intră în redacția *Timpului,* care de data aceasta nu mai era o publicație umoristică, ci era un ziar de partid, în care scriau scriitori de seamă : Eminescu, Slavici, Caragiale însuși. Este interesant să ne întrebăm cum se răsfrînge în scrisul lui Caragiale din acest moment războiul de la 1877—1878, războiul acesta care încheie o perioadă lungă din viața țării și dăruiește României moderne independența ei. Trebuie să constatăm cu uimire și cu oarecare decepție că scriitorul nu sesizează deloc importanța acestui eveniment. Nu înțelege ce se petrece și ca atare crede că își poate permite glume, mai mult sau mai puțin reușite ; manifestă o atitudine de indiferență față de un eveniment care curînd trebuia să producă rezultate așa de importante pentru noi. Iată, de pildă, cronica intitulată *Resbelul* (o expresie încă latinistă), care apare în primul număr al *Claponului* și în vol. V al *Operelor :*

„Planul de bătaie al oastei rusești are de scop să bată pe turci — precum desigur planul turcilor e să biruie pe ruși. Dacă nu s-o întîmpla cea dîntăi, are să se întîmple cea de-a doua.... și dacă nu s-ar întîmpla nici una, nici alta, atunci o să se întîmple altceva — că ceva tot are să se întîmple.

Vapoarele turcești umblă pe apă, și cînd nu umblă... stă pe loc — iar oastea rusească stă pe uscat, și cînd nu stă... umblă. Aceste știri îngrijetoare produc senzație în toată lumea europeană, care a ajuns de nu mai are poftă de mîncare, fiindcă nu are ce să mai mănînce — criză mare !“

Dacă ne uităm bine la acest text, observăm, alături de această atitudine de indiferență, o satirizare a părerii politice și strategice ușurateçe, cum apare totdeauna în vremuri de război, cînd și cei chemați, și cei nechemați se simt în măsură să afirme păreri și să exprime judecăți politice sau militare. Dar criticismul acesta al atitu-

https://biblioteca-digitala.ro

dinei lui Caragiale se împerechează și cu o atitudine de uimitoare indiferență față de un eveniment atît de important.

Am văzut, în *Claponul*, pe Caragiale ca scriitor umoristic. Dar care este atitudinea lui în *Timpul* — organ serios, onorat de colaborări ilustre și uneori foarte substanțiale ? E bine, aci, chestia externă, care era, de fapt, o arzătoare chestie națională, este văzută de Caragiale ca o problemă a partidului liberal, pe care, ca ziarist conservator, nu pierde niciodată ocazia să-l combată. Nicăieri afirmarea unui interes național viu. Pretutindeni evenimentele de o importanță atît de mare pentru noi sînt văzute prin prisma ideologiei de partid. De altfel, în această vreme Caragiale se ocupă și de alte lucruri în seria articolelor publicate, ca, de pildă, de chestia revizuirii art. 7 sau de aceea a construcției liniei ferate Ploiești-Predeal, foarte vie și spinoasă pe atunci. Nicăieri însă nu-l vedem înălțîndu-se la nivelul unei discuții principiale sau teoretice mai înalte, cum erau acelea care apăreau așa de des în contribuția unui ziarist de un nivel mult mai înalt decît al lui, și anume în contribuția lui Eminescu, care însă și el, într-un mod foarte uimitor, nu reflecta niciodată evenimentele de la 1877—1878 cu sensibilitatea unui național, ci numai cu sensibilitatea unui ziarist care servește intersele partidului conservator. Atitudinea aceasta, prin urmare, Caragiale o împarte cu Eminescu ; dar Eminescu în alte chestii se ridică la o înălțime de idei principiale pe care trebuie să recunoaștem că nu o atinge niciodată Caragiale.

Cu toate acestea, există în *Timpul*, și anume ca niște contribuții nesemnate, dar ușor de identificat, în nr. 6—7 din mai 1878, un foileton al lui Caragiale intitulat *Un stat în miniatură* și care cuprinde povestiri trecute și împrejurări actuale din Republica San-Marino, așezată în Italia, în apropiere de Adriatica și de localitatea Rimini. Acest text n-a fost remarcat și înțeles în semnificația lui niciodată de către biografii și comentatorii operei lui Caragiale. El este totuși foarte important pentru definirea atitudinilor lui Caragiale din această vreme. În stilul umoristic cu care Caragiale evocă acest stat minuscul, și anume Republica San-Marino, se citește

https://biblioteca-digitala.ro

aprobarea sa față de ceea ce era atmosfera patriarhală, viața lipsită de complicații, rezerva față de politicianismul altor state. Această mică republică, respectată tot timpul de către statele puternice, pare — așa cum ne-o arată Caragiale în expunerea sa — să fi fost păzită de curățenia moravurilor și de simplitatea oamenilor care au trăit totdeauna aci. Veți vedea, cetind acest text, cum se precizează atitudinea antiprogresistă, în tot cazul sceptică față de progres, a autorului. Caragiale felicită pe san-marineni că n-au nici drumuri-de-fier, nici bănci, nici instituții complicate, nici viață politică, nici instituții culturale și că trăiesc cu simplitate, la un nivel patriarhal.

Bucata aceasta este interesantă pentru că, dacă comediile lui, care în momentul acesta, prin aportul tuturor cîștigurilor înfățișate pînă acum, tindeau să ridiculizeze societatea noastră și reprezintă latura negativă a lui Caragiale, *Un stat în miniatură* reprezintă criteriile pozitive ale lui Caragiale, ceea ce el iubește și aprobă. Comediile ne arăta ceea ce Caragiale, dacă nu urăște, în tot cazul disprețuiește sau privește cu compătimire, în timp ce bucata aceasta ne arată ceea ce Caragiale ar fi iubit, i-ar fi plăcut să se păstreze în mijlocul societății noastre. Această bucată are, cu alte cuvinte, caracterul unei idile și Caragiale însuși o recunoaște atunci cînd termină bucata sa cu întrebarea : „Scris-au Locke și Bernardin de St.-Pierre un idil mai liniștit și mai frumos ?“

Care este rezultatul analizei pe care am întreprins-o în prelegerea aceasta și în unele din prelegerile trecute ? Am spus că am urmărit două lucruri : să scoatem în evidență acele laturi din contribuția lui Caragiale din această vreme care trebuiau depășite și pe care Caragiale le-a depășit de fapt, dar și acele laturi care de aci înainte trebuiau să crească, să se dezvolte și care de pe acum ne fac să-l presimțim pe Caragiale de mai tîrziu. În această de a doua privință, vedem dar că scriitorul nostru, prin persiflarea clișeelor, a neologismelor, prin reacția antiprogresistă, prin atitudinea împotriva poeziei neinspirate, prin atitudinea antipoliticianistă, care și ea poate fi urmărită în cronicile lui Caragiale din această vreme, ca, de pildă, în portretul acelui Gugumano pe care ni-l arată în funcția abuzurilor sale politice, prin

https://biblioteca-digitala.ro

toate aceste atitudini Caragiale obține sinteza junimistă înainte de stabilirea contactului său cu „Junimea". Toate aceste atitudini, față de problema limbii, față de problema politică și socială în general, sînt atitudini care se numesc atitudini critice. Ele alcătuiesc țesătura însăși a criticismului junimist.

Ibrăileanu, într-o scriere celebră cu drept cuvînt, *Spiritul critic în cultura română*, a încercat să arate că atitudinea critică, așa cum în cele din urmă culminează în „Junimea", este un produs propriu atmosferei intelectuale a Moldovei. În adevăr, premisele criticismului junimist el le semnalează la scriitori anteriori „Junimii", ca, de pildă, Alecu Russo, necunoscut ca critic înainte ca Ibrăileanu să-l [1] fi pus la lumină; apoi la Alecsandri, Kogălniceanu ș.a.m.d. Iată însă, alături de sinteza critică moldovenească, sinteza critică muntenească, completă la Caragiale. În relevarea acestui lucru stă interesul și însemnătatea contribuției lui Caragiale la cele două publicații în care se exercită mai întîi condeiul său, în *Ghimpele* și în *Claponul*. Toate directivele mari ale criticei în cultura românească modernă și în special ale criticei junimiste se găsesc la Caragiale mai înanite ca el să fi stabilit legătura cu cercul „Junimii" și fără să se poată presupune că el ar fi stat sub înrîurirea acestui cerc. Caragiale este, așadar, un junimist complect mai înainte ca el să fi stabilit legătura cu „Junimea". Aceste împrejurări explică însă de ce „Junimea" îl recunoaște ca unul de ai săi și îi oferă un teren mai important, mai vrednic de talentul său decît micile foi umoristice în care se manifestase pînă acum.

Caragiale se va simți fericit în cercul junimiștilor și va căpăta conștiința însemnătății proprii. În ecoul cu care îi răspund atîția oameni de înaltă cultură și educație întruniți în sînul societății „Junimea", Caragiale învață a se cunoaște și prețui pe sine însuși, ceea ce în dezvoltarea personalității fiecărui om înseamnă o condiție indispensabilă. Avem acum cîteva din elementele cele mai importante ale formulei lui Caragiale. De aci înainte ne rămîne să arătăm cum se dezvoltă această

[1] În textul de bază : s-o (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

formulă pînă la acele producții cari depășesc interesul de epocă și care leagă numele lui Caragiale de destinele cele mai durabile ale literaturii noastre moderne.

PRELEGEREA a V-a

Am condus expunerea activității lui Caragiale pînă în anul 1878. Prin urmare, ne găsim în clipa în care Caragiale a dat contribuțiile sale la *Ghimpele* și la *Claponul* și în care a trecut prin activitatea de ziarist la *Timpul*, unde se găsea în aceeași redacție cu M. Eminescu și Ion Slavici. În momentul acesta, după cum am arătat în prelegerea trecută, erau constituite toate atitudinile critice ale lui Caragiale, toate acele atitudini care sub influența unor factori diverși se dezvoltaseră și în cercul „Junimii" din Iași, toate acele atitudini critice grație cărora junimiștii puteau să recunoască cu ușurință în Caragiale un spirit înrudit, vrednic să intre și să activeze în mijlocul ilustrei lor societăți. Într-adevăr, așa cum ne arată analiza contribuțiilor lui Caragiale la cele două reviste amintite, dar și în unele articole din *Timpul*, Caragiale, în acest moment, se manifestase cu un spirit critic față de politicianismul vremii, satira sa împotriva marilor locuri comune goale funcționa, persiflajul neologismului și al claselor exista. Paralel cu acestea, după cum ne-o dovedește acel foarte interesant foileton din *Timpul* analizat mai pe larg rîndul trecut, intitulat *Un stat în miniatură*, sînt înfățișate și atitudinile lui antiprogresiste, în evocarea acelui ideal al unui stat în miniatură. La această dată sînt deci constituite toate pozițiile spirituale care puteau face din el un bun junimist.

Eminescu îi mijlocește întîlnirea cu Maiorescu și, într-un album pe care Maiorescu îl ținea, Caragiale scrie o serie de aforisme de oarecare interes, pentru că ele manifestă credințele scriitorului tînăr în acest moment, acele credințe care vor inspira și o bună parte din scrierile lui de aci înainte. Iată, de pildă, una din acestea: „Dispreț desăvîrșit pentru părerea mulțimii și milă adîncă pentru soarta ei — iată semnul înțeleptului". Sau

https://biblioteca-digitala.ro

alta : „Dacă și între oameni cuminți s-ar putea stabili înțelegere așa de lesne ca între nerozi, mulțimea acestora ar avea o soartă mai bună“ etc. Este, prin urmare, formularea succintă a acelor atitudini făcute din înțelegere pentru viața societății din unghiul unui contemplativ — și vom vedea că această poziție spirituală se regăsește de aci înainte la baza mai multor manifestări ale lui Caragiale.

De la 1879 pînă la 1885, prin urmare într-un interval relativ restrîns, Caragiale dă toate principalele lui lucrări dramatice. Toate apar în *Convorbiri literare*. Pe cele mai multe dintre ele el le citește în salonul lui Titu Maiorescu, care în vremea aceasta se afla în București. Cariera lui de autor dramatic este interceptată de dese insuccese, de repetate atacuri. „Junimea“ se grupează în jurul lui, Maiorescu are ocazia să-i ia apărarea împotriva acuzării de imoralitate. Dar mai înainte de a schița cariera de autor dramatic a lui Caragiale și de a proceda la analiza literară a acestor opere, pentru a vedea ce noutate reprezentau ele în momentul în care erau jucate pe scena teatrului și ce se menține din ele cînd le examinăm acum, după o scurgere de timp de 60 de de ani și mai bine, este necesar să-l situăm pe Caragiale în curentul de dezvoltare literară căruia îi aparține.

Am amintit și altă dată legăturile adînci ale lui Caragiale cu întregul realism european, adică cu acel curent care transformă destinația, sensul, funcția seculară a literaturii. Multă vreme literatura a fost încununarea vieții, replica ei într-o sferă mai înaltă, satisfacerea nevoilor care în realitate nu sînt îndestulate niciodată. Cu realismul, literatura își schimbă funcțiunea, poezia nu mai este magnificarea realului, ci este demascarea lui. Lucrarea de transformare a realității nu se mai face în același sens ascendent, ci se face într-un sens descendent, coborîtor. Este aci rezultatul unor transformări adînci în sufletul oamenilor și în rolul pe care ei înțeleg să-l dea literaturii ; și fără de cunoașterea acestor capitale schimbări ale punctelor de vedere literare nu este cu putință înțelegerea producției poeților și prozatorilor în această vreme. Vom reveni asupra realismului sau naturalismului lui Caragiale, vom vedea ce gîndea el în-

https://biblioteca-digitala.ro

susi despre acest curent literar. Acum este vorba însă de a pune în legătură teatrul lui cu unele din curentele generale ale teatrului care traversează literatura dramatică în cursul veacului al XIX-lea. Lucrul nu este prea greu de făcut. Un cunoscător al repertoriului continental în această vreme își dă seama că, prin unul din izvoarele sale, prin procedeele și tehnica pe care le[1] folosește, Caragiale se înlănțuie strîns cu teatrul comic francez din prima jumătate a veacului al XIX-lea.

Caragiale, desigur, este nu numai un scriitor realist. El este și un cunoscător al clasicismului francez, după cum ați văzut atunci cînd am recunoscut modelul portretului moral generalizant, așa cum l-a creat La Bruyère și cum îl prezentaseră cei doi Negruzzi. Influența lecturilor franceze este vizibilă și în unele din amănuntele stilistice ale lui Caragiale din această vreme. Însă nu încape îndoială că modelul literar care îl influențează în momentul acesta mai adînc, care determină într-un chip mai hotărîtor producția sa din această clipă este acel curent de manifestări scenice din prima jumătate a veacului trecut pe care îl punctează numele a trei scriitori : Scribe, Labiche și Augier.

Toată lumea cunoștea altădată opera dramatică a lui Scribe, prodigiosul scriitor care a trăit între 1799—1861 și căruia scena îi datorează nu mai puțin de 400 piese de teatru, la care se adaogă și un mare număr de librete de operă și operetă. Acest foarte fecund scriitor a fost una din gloriile scenei franceze în vremea sa. Epoca a rîs cu poftă de tipurile și situațiile pe care cu așa de mare profuziune le-a creat el pentru scenă. Acest scriitor este astăzi uitat, scenele își reamintesc rareori de operele lui, ocaziile de a vedea vreo operă de a lui Scribe au devenit din ce în ce mai rare, transformarea literaturii în sens naturalist, apoi curentul idealist care a urmat au împins tot mai mult în colțul de umbră operele lui Scribe ; iar astăzi, cînd ni se întîmplă să-l recitim în numeroasa serie de opere complecte, ne dăm socoteala că ele au păstrat mai mult o valoare istorică.

[1] În textul de bază : îl (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

S-ar putea vorbi, cu toate acestea, de un fel de filozofie a lui Scribe și trebuie să desprindem mai întîi aceste poziții, ca să zic așa, ideologice ale scriitorului pentru a înțelege semnificația operelor lui. Scribe era de părere că în societate, în istorie, efectele mari sînt totdeauna produse de cauze mici. Față de generalizarea filozofică a romanticilor, care vedeau în istorie produsul unor mari forțe impersonale, Scribe, spirit mai sceptic și poate mai mărunt, socotea că marile efecte sînt de obicei produsul micilor cauze cari aparțin hazardului. Un personaj din comedia sa foarte cunoscută *Le verre d'eau* spune :

„Il ne faut pas mépriser les petites choses ; c'est par elles qu'on arrive aux grandes ! Vous croyez, peut-être, que les catastrophes politiques, les révolutions, les chutes d'empires viennent de causes graves, profondes, importantes... Erreur !..."

Recunoaștem în această declarație unul din fundamentele pe care stă comedia ușoară, vodevilul lui Scribe. Totdeauna pentru explicarea situațiilor nu sînt invocate marile pasiuni ale sufletului omenesc, ci întîmplări mici, cîte un mic incident, să spunem chiar o scrisoare pierdută, cum, de altfel, se întîmplă în cealaltă comedie a lui Scribe, care poartă titlul *La Cammaraderie* și pe care Caragiale o traduce sub titlul *Cîrdășia*. Această înclinare de a explica totul prin mici întîmplări care pun în joc interese meschine este una din ideile care se găsesc la baza acestui teatru și este o idee de care nu este străin nici Caragiale în comediile lui.

Scribe este apoi creatorul comediei pure, aș spune al comediei pentru comedie. În timp ce teatrul clasic vroia să probeze ceva prin comedie sau tragedie, să moralizeze publicul sau să pună în valoare un adevăr general cu privire la sufletul omenesc, Scribe nu dorește decît să amuze, și în scopul acesta el nu năzuiește decît să prezinte o vie înlănțuire de episoade, cu o știință scenică perfectă. Cu bună dreptate spune un istoric al teatrului francez că în chipul acesta s-ar putea pune în paralelă acțiunea de autor dramatic a lui Scribe cu aceea a poeților de la finele secolului, care profesau doctrina artei pentru artă. Scribe nu vrea să moralizeze, nu vrea

https://biblioteca-digitala.ro

să învețe, nu vrea să profetizeze sau să predice, ci vrea numai să amuze, printr-o înlănțuire hazlie de situații.

În sfîrșit, Scribe este unul din creatorii vodevilului, al acelei comedii de situații intercalate cu mici cîntecele, așa cum scria Alecsandri, cum scria și un alt junimist, uitat astăzi, I. Ianov, dar cum nu mai scrie Caragiale. Dacă tehnica propriu-zisă a vodevilului, a interceptării dialogului cu mici cuplete, este abolită de Caragiale, în schimb el păstrează din tehnica lui Scribe altceva, și anume tehnica *quiproquo*-ului, adică a acelor situații în care se produce o confuzie plină de consecințe : cineva ia pe altcineva drept o altă persoană etc., și din acest *quiproquo* ies situații și consecințe amuzante. Așa se întîmplă în *La Cammaraderie,* în care Cesarine îl face pe Edmond deputat din cauza unei scrisori pe care personagiul feminin o crede adresată ei. Recunoașteți desigur acest *quiproquo,* și anume pe acela care stă la baza *Scrisorii pierdute.* Dar *La Cammaraderie* este din 1837, dintr-un moment în care Scribe era academician, autor respectat, și ea reprezintă, după părerea unanimă a celor care și-au dat osteneala în vremea noastră să studieze teatrul lui Scribe, o formulă nouă și mai înaltă a teatrului său, și anume formula comediei de moravuri.

Într-adevăr, din teatrul lui Scribe se desfac două linii importante, două curente care străbat teatrul francez pînă la sfîrșitul veacului : mai întîi curentul teatrului de situații pure și de comic verbal, apoi curentul comediei de moravuri. Cel dintîi din aceste curente readuce teatrul european la o formulă anterioară clasicismului. Vă aduceți poate aminte, din altă expunere, de profundul reviriment care se produce la sfîrșitul Renașterii în teatrul european. S-a produs atunci o dezbatere în legătură cu importanța diverselor elemente care intră în compoziția unei lucrări dramatice. Ce este mai important într-o lucrare dramatică — se întrebau teoreticienii vremii — *caracterele* sau *acțiunea ?* Aristoteles răspunsese în *Poetica* lui că mai interesantă este acțiunea, pentru că teatru fără evocarea de caractere există, dar nu există teatru fără acțiune ! Ei bine, la sfîrșitul Renașterii, Julius Caesar Scaliger, celebrul teoretician, rezolvă vechea controversă într-un sens contrar. Ceea ce este mai impor-

https://biblioteca-digitala.ro

tant — spune el — în teatru nu este acțiunea, ci sînt caracterele, deoarece acțiunea ca să fie plauzibilă trebuie să se dezvolte dintr-un caracter, să fie justificată în toate momentele desfășurării ei de particularitățile de caracter ale eroilor care sînt purtătorii acestei acțiuni. Această nouă soluție pe care o dă Scaliger era caracteristică pentru orientările pe care teatrul începuse să le ia la mijlocul veacului al XVI-lea și pe care trebuia să le păstreze de aci înainte vreme de un veac și jumătate sau două veacuri. Într-adevăr, în toate țările mari de cultură ale Europei, clasicismul își propune ca țintă a lui cea mai înaltă pictarea caracterelor omenești. Vechea comedie de situații, de comic buf, în care publicul era amuzat prin situațiile în care personagiile se implică, prin urmare vechiul regim al comediei, care, în bună parte, este regimul commediei dell'arte, este înlocuit cu un regim nou, studiind cu mare pătrundere psihologică felul de a fi permanent al sufletului omensc. De la Revoluția franceză [1] și continuînd un curent care apare în revoluție, care trece prin Scribe și se dezvoltă mult dincolo de el, teatrul pare a reveni la preferințele lui dinaintea clasicismului. Acțiunea, comicul de situații încep a fi prețuite mai mult decît comicul rezultînd din studierea caracterelor omenești. Acesta este semnificația transformării pe care o introduce Scribe și la care a rămas unul din cei cari s-au ostenit pe această cale, scriitorul francez Labiche.

Labiche trăiește între 1815—1888 și, ca și înaintașul său Scribe, este de asemenea autorul unor foarte numeroase opere. S-au studiat uneori procedeele tipice ale comediei lui Labiche, pe care avem ocazii mai frecvente de a-l urmări și studia pe scenele noastre. De pildă, unul din procedeele sale este de a caracteriza personagiile prin anumite ticuri sau manii. Veți recunoaște în acest prim procedeu tehnic pe unul din acelea întrebuințate de Caragiale. Gîndiți-vă la Agamiță Dandanache. Sînt apoi situații în care e vorba de o eroare asupra persoanei, *quiproquo*-ul. Așa se întîmplă și lui Rică Venturiano, care face prima declarație de dragoste Vetei, con-

[1] În textul de bază : rusă (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

soarta lui Jupîn Dumitrache, iar nu Ziței, pe care de fapt dorea s-o miște ! Din rîndul acelorași mijloace face parte revenirea la aceeași expresie sau o povestire care este totdeauna interceptată, pe care povestitorul nu izbutește s-o ducă niciodată pînă la capăt etc. Recunoaștem și aci cîteva din particularitățile lui Caragiale, cum ar fi, de pildă, acel „Onorabililor... aveți puțintică răbdare !" și altele. Ei bine, aceste mijloace, pe care le vom analiza mai detaliat cînd vom considera piesele în ele însele, înlănțuiesc teatrul lui Caragiale cu întreaga comedie franceză de situații și de comic verbal a veacului al XIX-lea.

Dar din Scribe mai se desface un curent, aș spune un curent mai serios, mai adînc, de o valoare literară ceva mai însemnată, și anume curentul comediei de moravuri. Comedia de moravuri în momentul acesta avea, de fapt, un trecut oarecare. Molière însuși, în unele din piesele lui, nu dăduse numai studii de caractere, dar și de moravuri. De pildă, *Les femmes savantes* sau *Les précieuses ridicules* sînt studii și de moravuri, nu numai de caractere. Mai tîrziu, acest curent se dezvoltă, de pildă la Lesage și la alții. La un moment dat, în veacul al XVIII-lea, studiile de moravuri se fixează asupra unui anumit sector, și anume asupra sectorului burghez. Așa apare drama burgheză lacrimantă *(larmoyante)*, dar și, ca un curent paralel, deocamdată mai puțin reprezentat, comedia burgheză. Punctul culminant, finalul acestei serii de prezentare comică a burghezului, de satirizare a viciilor lui, apare într-o epocă mai apropiată, într-o comedie care s-a bucurat de o foarte întinsă popularitate și care nu e exclus să fi exercitat o anumită influență și asupra viziunii lui Caragiale. Este vorba de *Grandeur et décadence de Monsieur Prudhomme* a lui Monnier. Dar Monnier rămîne cu acest al său Monsieur Prudhomme la periferia creației literare a vremii. Este însă un alt autor care studiază, în vremea aceasta, burghezia în comedii de un caracter mai înalt, și acesta este É. Augier, care trăiește de la 1820 [la] 1889 și ale cărui creații teatrale, ca *Le gendre de Mr. Poirier* și atîtea altele, poate nu s-ar fi dezvoltat în felul știut fără influența intervenită între timp a romanelor lui Balzac. Ca și la Balzac, aici banul începe să fie studiat în literatură. Clasicismul

https://biblioteca-digitala.ro

nu cunoscuse în literatură înțelegerea vieții din unghiul acesta, economic și financiar ; importanța banului, luptele pentru el, pasiunile pe care le stîrnește în societatea omenească, influența pe care banul și luptele din jurul lui o au asupra sufletului omenesc, toate aceste laturi rămăseseră străine literaturii clasice. Cel care introduce banul în literatură și studiază societatea din acest unghi este în roman Balzac și în teatru Augier. Evident, nu din acest punct de vedere poate fi pusă în legătură comedia lui Caragiale cu comicul lui Augier. Dar É. Augier, în afară de această însemnătate pe care o dă banului, este în același timp un autor care studiază moravurile vremii, unul din creatorii contimporani ai comediei de moravuri. Este deci just să punem în legătură teatrul lui Caragiale cu modelurile lui Augier. Aceasta în ceea ce privește situarea lui Caragiale în largile curente care străbat scena europeană în prima jumătate a veacului al XIX-lea.

Caragiale era un foarte temeinic cunoscător al repertoriului scenic al vremii. Aparținînd unei familii de actori, studiind el însuși teatrul — a urmat clasa de declamație a unchiului său Iorgu Caragiale — exercitînd profesiunea de sufleur, ca și prietenul său Eminescu, scriind de timpuriu el însuși cronici dramatice, ca acelea din *România viitoare* și altele de mai tîrziu, pe care le vom studia la momentul oportun, cugetînd necontenit la problemele teatrului, el se interesează în chip firesc de mișcarea teatrală a vremii. Nu este deci o ipoteză gratuită, o simplă construcție de istoric literar această punere în legătură a propriei sale formule teatrale cu aceea care avea atîta trecere în literatura dramatică și pe scenele europene ale primei jumătăți a veacului al XIX-lea.

Dar pentru a situa istoricește pe Caragiale este nevoie nu numai de a-l pune în legătură cu unul din curentele largi ale literaturii europene, dar și de a-l pune în legătură cu ceea ce era mișcarea teatrală în literatura noastră în momentul în care apare el. De aceea a doua cercetare, la care va trebui să trecem în prelegerea viitoare, este să căutăm a surprinde raporturile lui Caragiale cu autorii dramatici români ai vremii, și în primul rînd cu Vasile Alecsandri.

https://biblioteca-digitala.ro

În prelegerea precedentă am încercat să înfățișez influența teatrului francez în veacul al XIX-lea asupra teatrului lui Caragiale. Am schițat o parte din drumul pe care-l parcurge teatrul francez de la acel autor care a stăpînit scena franceză în prima jumătate a veacului al XIX-lea, de la Scribe, un autor în care sînt concentrate toate formulele menite de aci înainte să atragă pe scriitorii de teatru ai generațiilor ulterioare. În Scribe se găsesc și vodevilul, și comedia de situații, de *quiproquo*. În Scribe se găsește însă, ca o parte mai înaltă a creației sale, și comedia de moravuri, comedia socială. Din Scribe pornesc și Augier, și Labiche, autorii folosind motive și particularități tehnice pe care m-am aplecat în prelegerea de rîndul trecut să le identific și în creația lui Caragiale.

Caragiale nu poate fi înțeles dacă nu este pus în legătură cu mișcarea teatrală franceză a veacului al XIX-lea, pe care el o cunoștea nu numai ca amator, dar, aș spune, ca om de meserie, ca om al culiselor, ca cronicar teatral, ca membru al unei adevărate dinastii actoricești, în care repertoriul francez se bucura de o deosebită popularitate. Dar, pentru că sîntem la capitolul influențelor menite să explice înjghebarea propriei formule a lui Caragiale, este necesar să urmărim și înrîuririle care au pornit din mișcarea literară românească. Caragiale are un precursor incontestabil în Alecsandri. Comedia lui Caragiale nu poate fi înțeleasă dacă facem abstracție de influența pe care a exercitat-o asupra lui comedia lui Alecsandri. Teatrul lui Alecsandri este opera unui om dintr-o generație mai veche. Caragiale începe să-și publice și să reprezinte piesele sale de la 1879 încolo. Alecsandri începuse să scrie teatru încă de la 1840, prin urmare aproape cu 40 de ani înainte, cînd, împreună cu Negruzzi și Kogălniceanu, el intră în comitetul de conducere al teatrului din Iași. Interesant este de observat că Alecsandri stă și el sub influența teatrului francez al vremii sale, dînd scenei ieșene un mare număr de adaptări, pe care nu uită niciodată să le semnaleze el însuși. Așa, *Ginerele lui Hagi Petcu* este o adaptare românească după *Le gendre de Mr. Poirier* a lui Augier. *Doi morți vii*

https://biblioteca-digitala.ro

este o adaptare după *L'homme blasé*, iar *Agachi Flutur* este adaptat după o piesă a lui Labiche. În fine, *Kir Zuliaridi* este o adaptare după Brisebarre și Michel.

În această privință, pentru a ne da seama de gradul apropierii, dar și al deosebirii acestor adaptări ale lui Alecsandri de prototipurile lor franceze, avem o cercetare exemplară în scrierea regretatului profesor al facultății noastre Ch. Drouhet, intitulată *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*.

Prin urmare, Alecsandri stă cam sub aceleași influențe franțuzești ca și Caragiale, încît se poate spune de acesta din urmă că el se adapă din izvoarele teatrului francez din veacul al XIX-lea o dată în mod direct și altă dată prin intermediul lui Alecsandri.

Care este tendința generală a teatrului comic al lui Alecsandri, căci de acesta ne ocupăm, iar nu de dramele sale istorice în versuri pe care le scrie spre sfîrșitul carierii sale? Această tendință e limpede recunoscută și afirmată de Alecsandri în prefața ediției operelor sale teatrale din 1875. Teatrul — spune el — este un organ spre înfrînarea năravurilor rele și ridicole ale societății noastre. Alecsandri dă, prin urmare, teatrului o menire, o finalitate, care nu este prea deosebită de aceea care a stat la baza lucrărilor dramatice ale lui Caragiale. Alecsandri evocă apoi împrejurările tinereții sale în care a început să se consacre literaturii dramatice, rămasă pînă mai tîrziu secția cea mai importantă a întregii lui activități. Venit tînăr de la Paris, unde se nutrise de la izvorul generos al culturii franceze, el credea în ceea ce el numește „treimea sfîntă și mîntuitoare", adică libertate-egalitate-fraternitate, pe care le găsește însă înjosite în mediul nostru. Teatrul lui este, prin urmare, produsul acțiunii de veștejire a unor moravuri în dezacord cu tendințele de progres, de înălțare socială, pe care tînărul bonjurist le adusese cu sine din vremea studiilor sale în Franța. O intenție socială stă, fără îndoială, la baza teatrului lui Alecsandri. Teatrul acesta este în bună parte o pictură de moravuri.

Care este lumea teatrului lui Alecsandri? În diversele lui piese ni se înfățișează lumea boierească a Moldovei în momentul în care ea este amenințată de spiritul

https://biblioteca-digitala.ro

noilor reforme reprezentate de bonjuriști. Mărginirea acestei lumi, egoismul ei, ridicolul ei, privite și denunțate din unghiul progresist al unui tînăr liberal, alcătuiesc cadrul și perspectiva socială în care aceste comedii sînt construite. Evident, astăzi, cînd citim teatrul lui Alecsandri, sîntem nevoiți a-i recunoaște mai mult o însemnătate istorică decît una artistică. Dialogul este deseori destul de viu, există și situații înveselitoare după tehnica *quiproquo*-ului, așa de des folosită de teatrul comic francez al vremii. Dar, în afară de aceasta, celelalte procedee artistice ale lui Alecsandri sînt destul de naive. Iată, de pildă, numele proprii în comediile lui Alecsandri. Ele sînt totdeauna create printr-o intenție alegorizantă. Un sărac se numește „Pungescu", un demagog „Răzvrătescu", un poet este domnul „Acrostihescu", ultrademagogul este „Clevetici", în timp ce ultraretrogradul capătă numele de „Sandu Napoilă". În comedia *Boieri și ciocoi,* una din cele din urmă pe care le scrie, pe la 1862 [1], și care este cea mai compusă, căci trebuia să devină capodopera operei lui teatrale, vechiul boier se numește Hatmanul Stîlpeanu. În momentul acesta însă se observă o evoluție a ideilor sociale ale lui Alecsandri de la vechiul bonjurism liberal către o atitudine ceva mai conservatoare. Boierul vremii vechi, în dezacord cu boierimea mai nouă și coruptă, se numește Stîlpeanu, în timp ce închipuitul boier al lumii noi, gata să facă toate tranzacțiile, se numește „Vornicul Hîrzobeanu", căci acesta se crede căzut cu hîrzobul din cer. Un luptător poartă numele de „Viteazovici", în timp ce un șiret se numește „Vulpe". Omul de curte, ciocoiul, acela care urmărea să se procopsească, este „Pitarul Slugărică", și un alt om de casă, aproape un servitor, este „Lipicescu".

Ibrăileanu, într-un studiu de mare pătrundere, care poartă titlul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* apărut în volumul *Studii literare,* instituie o comparație dintre cele mai interesante între aceste nume alegorice, de intenții prea transparente și din pricina aceasta mai puțin artistice, cu numele proprii în comediile, dar și în schițele și nuvelele lui Caragiale. Foarte intere-

[1] Atunci a fost începută ; a fost terminată peste zece ani (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

sante considerații face Ibrăileanu despre valorile simbolice conținute în sonoritatea unui nume ca Trahanache sau Cațavencu ori Farfuridi sau Brînzovenescu, în care vrea să ni se arate înjosirea originei, caracterul josnic al originei acestor personagii. Farfuridi și Brînzovenescu sînt oameni de la bucătărie, în timp ce Ipingescu (de la *ipingea)* arată iarăși modesta origine a unui om silindu-se să străbată prin dificultățile oceanului social. Dar cetiți dumneavoastră înșivă studiul lui Ibrăileanu, pentru a măsura deosebirea între adînca intuiție a lui Caragiale, care aduce prin însăși denumirea personagiilor un element de caracterizare profundă a acestor personagii, și intenția de transparentă alegorizare, și din pricina aceasta mai puțin artistică, a numelor în comediile lui Alecsandri.

Un procedeu artistic foarte adeseori întrebuințat de Alecsandri este apoi imitarea vorbirii străinilor — greci, evrei sau nemți. Este iarăși un procedeu la care Caragiale va renunța, căci este prea facil, din punct de vedere artistic, să stîrnești rîsul unei săli imitînd, de pildă, vorbirea unui grec. Tot Ibrăileanu face observația interesantă că atunci cînd aduce pe scenă pe Agamiță Dandanache, care este un grec, el nu-l face să vorbească grecește sau cu vocabular grecesc ori cu acele diformații fonetice proprii grecilor de origine recentă care vorbesc în graiul nostru. Dandanache nu vorbește grecește: el vorbește peltic. Dar acesta nu este un defect grec, ci este defectul însuși al infantilismului lui. Acest imbecil, Dandanache, care poartă numele marelui Agamemnon, este un degenerat și vorbește peltic tocmai pentru că este un infantil, un degenerat. Acest defect este un element de caracterizare a imbecilității lui congenitale, iar nu o persiflare ușuratecă, de un gust îndoielnic, a felului de a vorbi al străinilor în limba noastră.

În sfîrșit, puterea de a înfățișa oamenii la Alecsandri este destul de slabă. Caracterizările lui Alecsandri sînt făcute de obicei prin mijloace directe, nu indirecte. Personagiile se caracterizează unele pe altele ; caracterele lor nu rezultă din faptele lor sau din replicile dialogului, ci personagiile își iau obligația de a se caracteriza unele pe altele — ceea ce, evident, din punct de vedere artistic

https://biblioteca-digitala.ro

alcătuiește un procedeu mai simplu, dar în același timp un procedeu mai elementar, de o valoare artistică mai mică. Citiți, de pildă, în acest sens, scena a 9-a a primului act (în volumul IV, Editura Minerva, 1908) din piesa *Boieri și ciocoi.*

Niciodată Caragiale nu va proceda prin caracterizări directe. Acesta este procedeul cel mai elementar. Oamenii vor rezulta, în caracterele lor, din faptele lor, din reacțiunile cu care ei răspund la împrejurările la care sînt făcuți să ia parte.

Ei bine, cu toate acestea, influența teatrului lui Alecsandri asupra lui Caragiale este un fapt cert. Într-adevăr, acest teatru se va bucura în momentul în care Caragiale se formează mai întîi de o largă difuzare prin tipar : un prim tom al operelor sale dramatice, sub titlul *Teatrul românesc. Repertoriul dramatic al d-lui Alecsandri,* apăruse la Iași, în 1852. În 1863 urmează o altă publicație, cuprinzînd *Lipitorile satului* și vodevilurile *Ultrademagogul* și *Ultraretrogradul.* În fine, la 1875—1876 apar cele trei volume de teatru. Tot acest repertoriu este foarte popularizat în epocă de un mare actor, prieten personal al lui Alecsandri, care-și obținuse mare parte din reputația sa tocmai [datorită] interpretării acestui teatru. Este vorba de Matei Millo. Nu încape nici o îndoială că Caragiale, cunoscător bun al teatrului, cunoștea și teatrul lui Alecsandri, din cetite și din interpretarea așa de populară a lui Matei Millo. De altfel, se pot face unele apropieri dintre cele mai interesante între aceste două producții, și ele au și fost făcute în unele cercetări de istorie literară.

Iată, de pildă, *Iașii în carnaval,* una din primele comedii ale lui Alecsandri, unde este vorba de un boier, Tache Lunatescu, care se teme de revoluție. Un bal mascat i se pare că este o adunare revoluționară. Personagiul se amestecă printre măști, dar curînd își dă seama de natura împrejurării și astfel se produc o serie de situații care se rezolvă comic în cele din urmă. Tache Lunatescu, un lunatec, un om al bănuielii, — prin urmare, și aci o intenție alegorică în numele personagiilor — se teme de revoluție ca și Conu Leonida, dar perspectiva este alta : Conu Leonida, dacă nu se poate spune că

https://biblioteca-digitala.ro

îi place revoluția, se poate afirma totuși că are considerație pentru revoluție. El este un burghez, prin urmare este omul unei clase noi, și revoluția este pentru el o acțiune înaltă, vrednică să obțină aprobarea lui entuziastă. Numai că el este un burghez fricos, poltron și îi e frică de revoluție cînd i se pare că ea se declanșează, deși are respect pentru ea. Tache Lunatescu este însă un boier moldovean de la 1840, care are să se teamă de revoluție și din pricina aceasta o destetă, presupunînd-o că izbucnește acolo unde ea nu are deloc gînd să se manifeste. Prin urmare, iată cum în aceste două bucăți de teatru fenomenul revoluției burgheze, liberale, pașoptiste este privit din două perspective deosebite. Comparația între *Iașii în carnaval* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* poate, prin urmare, să dea rezultate sociologice din cele mai interesante.

În ceea ce privește unele episoade particulare, *Iașii în carnaval* seamănă destul de mult cu *D-ale carnavalului* a lui Caragiale. Ba chiar asemănările merg mai departe : există în *Iașii în carnaval* o figură de polițist care poartă și el un nume alegoric, polițistul „Săbiuță", și care amintește, prin slugărnicia, prin incorectitudinea, prin lașitatea pusă în serviciul reacțiunei, pe cunoștința noastră din *Scrisoarea pierdută*, pe Pristanda. Și iată și o altă comedie a lui Alecsandri, *Kir Zuliaridi*, una din comediile în care autorul face mai des apel la procedeul maimuțărelii străinilor, în care e vorba de un grec bătrîn, gelos, care-și bănuiește nevasta, dar se convinge de nevinovăția ei tocmai în momentul cînd aceasta era pe punctul să-l înșele. Este situația — o recunoașteți îndată — din *O noapte furtunoasă*.

Cu toate deosebirile pe care le-am pus în lumină mai înainte între procedeele de artă ale lui Caragiale și acelea ale lui Alecsandri, o comparație care conchide în mod incontestabil la superioritatea mijloacelor puse în mișcare de Caragiale, se pot semnala, după cum ați văzut, apropieri, influența teatrului lui Alecsandri asupra lui Caragiale fiind incontestabilă. Alecsandri crease cadrele generale ale unui teatru de moravuri, ale unei comedii sociale, în care va veni acum să se înscrie contribuția lui Caragiale. Alecsandri, cu alte cuvinte, sugerase succesul

https://biblioteca-digitala.ro

posibil al unei formule. Caragiale reia formula și o perfecționează, o împinge pe calea desăvîrșirii artistice mai departe și mai sus.

În prelegerea viitoare vom trece la caracterizarea propriu-zisă a comediei lui Caragiale.

PRELEGEREA a VII-a

(Note rezumative [1])

Prima dintre comediile lui Caragiale jucată și publicată este *O noapte furtunoasă* sau, în titlul ei complet, *O noapte furtunoasă sau numărul 9*. Această comedie a fost gata încă din 1878. Caragiale stabilise în momentul acesta legăturile lui cu cercul „Junimei". V-am arătat într-o prelegere mai îndepărtată cum s-a constituit la Caragiale o atitudine critică deopotrivă cu aceea a „Junimei", deocamdată fără nici o înrîurire directă. Acesta este momentul în care cercul „Junimei" recunoaște în Caragiale pe unul de ai lui, îl adoptă și-l promovează. „Junimea", după mutarea lui Titu Maiorescu la București, cînd a fost numit ministru al Instrucțiunei Publice, ținea adunări anuale, cu mese pline de veselie, cu lecturi. La aceste adunări se regăseau și membrii răzleți ai „Junimei" cari trebuiseră să părăsească Iașul.

La o astfel de adunare anuală, la sfîrșitul anului 1878, la a 15-a adunare anuală, Titu Maiorescu vine la Iași [2] însoțit de tînărul Caragiale. Aci, în casa lui Pogor, într-o seară neuitată, Caragiale își citește comedia *O noapte furtunoasă sau numărul 9*. Impresia a fost enormă, după cum o mărturisesc toate documentele vremii. Era în această comedie o confirmare a modului în care societatea aceasta critică, boierească, a „Junimei" ieșene, vedea lumea bucureșteană, în special lumea politică bucureșteană.

În această privință este interesant un document împrumutat *Amintirilor* [3] lui I. Negruzzi. I. Negruzzi vine

---

[1] Această prelegere este redată după note rezumative luate la curs, ea nefiind stenografiată (notă de subsol în cursul litografiat).

[2] În textul de bază : București (n. ed.).

[3] Titlul complet este : *Amintiri din „Junimea"* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

tîrziu la București. Evenimentul Unirei fusese lăsat în urmă cu ani de zile. „Junimea" luase ființă. I. Negruzzi se întorsese din Germania, unde trăise mulți ani și în cele din urmă promovase ca doctor în drept. În București este condus în casa lui C. A. Rosetti, care se găsea pe strada Caimatei, dărîmată apoi pentru ca să se poată face sistematizarea bulevardului. Atitudinea de pontif a lui C. A. Rosetti, cu părerile lui politice indiscutabile, cu clientela care-l înconjura, îl irită profund pe Negruzzi, care părăsește adunarea cu un sentiment defavorabil, pe care ține să-l consemneze cu zece ani mai tîrziu, cînd scrie *Amintirile* sale.

„Junimea" la Iași a cultivat un sentiment negativ față de lumea politică liberală, de cultură latinistă, care alcătuia societatea bucureșteană. Această societate este parțial zugrăvită în comedia lui Caragiale *O noapte furtunoasă*, și faptul explică ecoul atît de entuziast pe care lectura lui Caragiale îl obține în cercul junimiștilor.

Astăzi, cînd citim comedia lui Caragiale *O noapte furtunoasă* sau cînd o vedem reprezentată pe scena teatrului, trebuie să spunem că ne găsim în fața unei lucrări remarcabile prin vioiciunea dialogurilor, prin rapiditatea acțiunei, prin puterea evocativă a oamenilor și a mediului. Dacă coborîm însă la amănunte tehnice, la chipul în care Caragiale obține această atmosferă vie, dăm peste o mulțime de procedee verbale, dar și peste altele, superioare primelor.

În mare parte, comicul lui Caragiale în această comedie, ca și în altele, decurge dintr-o sursă verbală. Avem întîi un comic verbal constînd, de pildă, în deformări de cuvinte. Întîmpinăm apoi ticurile verbale. Fiecare personagiu are ticul său verbal, amplu speculat de către Caragiale. O altă sursă a comicului, în afară de comicul verbal, este aceea care rezultă din pitorescul expresiilor personagiilor, ca în scena în care Jupîn Dumitrache povestește cum a fost urmărit de Rică Venturiano. Astfel de expresii pitorești au o mare valoare de sensibilizare și sînt foarte numeroase la Caragiale. Ele alcătuiesc o sursă aproape inepuizabilă a expresiilor metaforice în limba noastră, pe care poetul comic le întrebuințează din plin.

https://biblioteca-digitala.ro

În afară de aceste mijloace ale comicului verbal, întîmpinăm o altă sursă în comicul de situații, în *quiproquo*. După cum știți, scrisoarea pe care Rică Venturiano a trimis-o Ziței, în loc să fie depusă la nr. 6, este depusă la nr. 9 și astfel se produce toată încurcătura de situații care alcătuiește sorgintea principală a întîmplărilor în această comedie.

Dar în afară de aceste procedee, care sînt procedee de comedie ușoară, găsim, peste nivelul obișnuitelor comedii de situații sau al acelor care speculează mijloacele cam facile ale comicului verbal, o lucrare de individualizare a personagiilor ceva mai înaltă. În această privință este interesantă comparația cu personagiile din teatrul lui Vasile Alecsandri. Acolo fiecare personagiu este purtătorul unui caracter tipic. Stîlpeanu este boier de viță veche, stîlp al țării, precum și numele îl arată. Hîrzobeanu este boier de vreme nouă, arivist. Radu este un tînăr idealist. Nici unul din aceștia nu este însă individualizat. Ei reprezintă numai tipul lor. Nu putem spune același lucru despre personagiile lui Caragiale. Individualizarea la Caragiale merge mai departe, căci primului grup de însușiri i se subordonează altele, care completează volumul caracterelor din comediile lui. De pildă, Jupîn Dumitrache este un burghez din jurul anului 1870. El reprezintă acea clientelă politică formată din mici negustori manevrați de liberalismul în progres pe atunci. Dar, în afară de acest caracter general, Jupîn Dumitrache posedă o serie de alte însușiri, care se subordonează, se integrează în structura tipului său și îi dau un caracter particular. Jupîn Dumitrache este, de pildă, un om patriarhal, care aderă solid la valorile permanente ale societății, cum este, de exemplu, familia. Onoarea lui de familist este invocată toată vremea, deși este apărată cu atîta naivitate și, aș putea spune, cu atîta imprudență. Jupîn Dumitrache este apoi o natură colerică și șovăielnică. Brutalitatea lui este a unui om simplu, nu a unui om rău. Gîndiți-vă la modul în care se comportă față de ucenicul lui, față de copilul de pripas Spiridon. După cum vedeți, sînt o serie de însușiri care completează în mod amplu cadrul, care este al burghezului de atunci, al micului negustor folosit ca masă

https://biblioteca-digitala.ro

de manevră de liberalismul victorios în jurul anului 1870.

Să considerăm și celelalte personagii, de pildă, femeile. Evident, femeile sînt aci mai puțin individualizate decît Jupîn Dumitrache. Jupîn Dumitrache este cel mai individualizat personagiu din comedia *O noapte furtunoasă;* el este personagiul cu cu relieful cel mai mare, cu conținutul cel mai bogat. Femeile sînt mai sărac caracterizate. De altfel, în genere, în literatură femeile sînt mai puțin individualizate, pentru că femeia este ea însăși mai puțin individuală. Cel puțin acest adevăr valorează pentru tot trecutul culturii omenești. Bărbatul ia parte mai activă la viața profesională și la viața publică decît femeia, de unde rezultă pentru bărbat o diferențiere mai bogată. Cu toate acestea, nici Veta, nici Zița nu sînt niște cadre vide, purtătoare ale unor simple însușiri tipice. Chiar prin numele lor se poate observa cum poetul comic caută să le individualizeze.

Dar Rică Venturiano, studinte în drept și publicist, autorul articolului intitulat *Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul ?* Parcurgînd articolul lui Rică Venturiano avem un model, firește cam exagerat, al presei politice, liberale și latiniste. Toate gazetele vremei au această tendință, corespunzătoare revoluției burgheze răsfrînte din unghiul critic al opoziției criticiste.

Care este tendința de ansamblu a comediei lui Caragiale *O noapte furtunoasă* și, în definitiv, a tuturor comediilor lui ? Vă spuneam și altă dată că, spre deosebire de Vasile Alecsandri, Caragiale pictează clasa de mijloc, o lume făcută din mici negustori, din funcționari, literați, jurnaliști, politicieni, acea lume pe care el a evocat-o mult mai tîrziu într-o pagină pe care regret că nu am adus-o astăzi și care aparține articolului *1907*, acea clientelă politică pe care el a văzut-o trăind și dezvoltîndu-se de-a lungul vieții lui. Va trebui odată să citim această pagină de un foarte mare interes, de o foarte mare semnificație.

Caragiale pictează deci clasa de mijloc, burghezia. Caragiale trebuie înțeles numai în cadrul dezvoltării societății românești din veacul al XIX-lea. Mulți din acei care au studiat dezvoltarea societății românești în acest veac au avut ocaziunea să semnaleze tocmai absența unei

https://biblioteca-digitala.ro

clase de mijloc reale, ca o clasă fundamentală a societății românești. În această privință există o pagină de foarte mare însemnătate și de foarte adîncă viziune în discursurile parlamentare ale lui Titu Maiorescu.

Dacă veți lua volumul I din *Discursurile parlamentare,* veți găsi această pagină în discursul lui Titu Maiorescu rostit la 21-22 ianuarie 1876, cu ocazia proiectului de reformă a instrucțiunei publice. Veți găsi aci analiza structurei societății românești în momentul acela și ceva mai devreme, atunci cînd România modernă a adoptat constituția de tip democrat liberal în sensul occidental al cuvîntului. Acesta este unul din cele mai caracteristice pasagii ale lui Titu Maiorescu, pentru că prin el fixează criticul punctul de vedere al „Junimei" asupra formării societății românești, pe care o acuză de a-și fi însușit o constituție în absența unei clase de mijloc reale, creatoarea acestei constituții în alte societăți.

Avem o carte intitulată *Burghezia română,* a lui Ștefan Zeletin, unde procesul de modernizare a statului român, trecerea de la forma veche la forma nouă, este explicat după metoda materialismului istoric. La baza acestei mișcări, după părerea lui Titu Maiorescu și a „Junimei", a existat influența ideilor liberale absorbite din mediul străin, în care tinerii români au început să călătorească și să studieze abia după 1820, după cum afirmă Titu Maiorescu într-o altă parte a discursurilor sale parlamentare. Spre deosebire de Maiorescu, Zeletin este de părere că modernizarea statului român a fost produsul unui proces real, material. Zeletin arată cum prin efectul păcii de la Adrianopol (1829) s-a produs comercializarea produselor solului. Se trece astfel la cultura intensivă a pămîntului. Grînele sînt libere în comerțul internațional. Companii străine de comerț își trimit vasele lor la gurile Dunării pentru a încărca cereale de aci. Țările apusene încep să facă comerț cu țările românești. Apare astfel un alt stat de drept, statul occidental liberal. Apariția acestui stat explică și occidentalizarea instituțiilor noastre către mijlocul veacului trecut. Acest episod economic explică și unirea țărilor românești la 1859. Este explicația procesului social

https://biblioteca-digitala.ro

pe care Titu Maiorescu îl atribuise unei simple influențe ideologice.

Explicațiile lui Ștefan Zeletin din cartea amintită alcătuiesc, fără îndoială, un progres în cunoașterea genezei istorice care s-a produs în țările românești în prima jumătate a veacului al XIX-lea.

Dar unde are dreptate Titu Maiorescu este atunci cînd constată că o dată cu această occidentalizare nu s-a dezvoltat și o burghezie românească ca o clasă puternică. Formele au fost impuse de cauze reale, dar conținutul social a rămas la început destul de sărac. Exista un mic negoț de periferie, din care făcea parte Jupîn Dumitrache. Dar pentru a servi politica statului nou democrat, în sensul liberal, s-a format o burghezie de politicieni, de funcționari, scriitori, ziariști etc., persoane care trebuiau să susțină regimul politic prin activitatea lor și să formeze acel curent de opinie publică fără de care nici un regim politic nu se poate menține. Personalul acesta de manevră politică este înfățișat de Caragiale în comediile sale. Din lumea aceasta face parte și Rică Venturiano.

PRELEGEREA a VIII-a

(Note rezumative [1])

După ce am arătat atmosfera literară a Europei la mijlocul veacului trecut, care a influențat creațiile dramatice ale lui Caragiale, și după ce am încercat să caracterizez pe cel mai important dintre predecesorii lui Caragiale în teatru, și anume pe Vasile Alecsandri, am trecut la caracterizarea însăși a comediilor lui Caragiale. În prelegerea trecută am vorbit despre *O noapte furtunoasă* și am încercat să scoatem în relief procedeele lui dramatice, valoarea creațiilor lui, dar mai cu seamă lumea în mijlocul căreia se desfășoară conflictul come-

[1] Această prelegere este redată după note rezumative luate la curs, ea nefiind stenografiată (notă de subsol în cursul litografiat).

https://biblioteca-digitala.ro

diilor caragialești, atît în *O noapte furtunoasă,* cît și în celelalte comedii.

Caragiale fixează un moment important în dialectica societății românești a veacului al XIX-lea. El reprezintă un moment al criticismului, ilustrat de el deopotrivă cu criticismul „Junimei", deși, după cum ați văzut în partea întîi a acestui curs, criticismul lui Caragiale se dezvoltă paralel, dar nu dependent de criticismul „Junimei".

Astăzi ne propunem să continuăm caracterizarea comediilor lui Caragiale vorbind de cele trei comedii următoare, dar în special despre aceea care trece cu drept cuvînt ca cea mai bună dintre ele, capodopera. *O noapte furtunoasă* [1] se publică și se reprezintă în anul 1879. Mai tîrziu, în *Convorbiri literare,* în numărul din 1 februarie 1880, s-a publicat comedia *Conu Leonida față cu reacțiunea.* Au trecut apoi patru ani pînă cînd, în seara zilei de 13 noiembrie [2] 1884, pe scena Teatrului Național din București, s-a jucat comedia *O scrisoare pierdută,* pe care *Convorbiri literare* a publicat-o în luna februarie-martie a anului următor.

În același an se joacă, la 8 aprilie, *D-ale carnavalului,* care apare în *Convorbiri literare* în numărul de la 1 mai 1885. Comedia *D-ale carnavalului* a fost fluierată. Presa, în special presa liberală a vremei, dezlănțuie o campanie dintre cele mai violente împotriva lui Caragiale, căreia îi răspunde cu toată autoritatea sa Titu Maiorescu în studiul *Comediile d-lui Caragiale,* despre care vom vorbi ceva mai tîrziu.

Prin urmare, creațiunea, marea creațiune teatrală a lui Caragiale, aceea care i-a fixat în cea mai mare parte numele și l-a impus pe primul plan în literatura noastră, se desfășoară într-un interval de timp relativ restrîns, de la 1879 la 1885. De altfel, aceasta va fi caracteristica întregii cariere a lui Caragiale, care se desfășoară într-un interval de timp destul de lung, pentru că începe de la 1874 și încetează cu moartea lui la 1912. Creațiunile sale nu se repartizează într-un mod egal pe toată durata timpului, ci puterea lui creatoare se concentrează

[1] În textul de bază : capodopera *O noapte furtunoasă,* care (n. ed.).

[2] În textul de bază : decembrie (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

numai de cîteva ori, și atunci izbucnește în creațiuni robuste, care se seriază într-un răstimp relativ scurt. Aceasta este caracteristica generală a carierei lui Caragiale. S-ar spune că el are nevoie de mulți ani de acumulare de impresii, are nevoie de o intensă muncă subconștientă pentru a realiza creațiile sale.

Avem, grație ediției critice a lui P. Zarifopol și a domnului Cioculescu, posibilitatea de a studia metoda de lucru foarte minuțioasă a lui Caragiale. El este unul din autorii cei mai scrupuloși ai literaturei noastre. Ar fi una din cercetările cele mai interesante și bogate în rezultate dacă s-ar urmări metoda de lucru a lui Caragiale urmărind detaliile manuscrisului său.

Iată, *Conu Leonida față cu reacțiunea,* care apare la 1880, se joacă fără succes pe scena Teatrului Național din București și abia mult mai tîrziu este acceptată în repertoriul permanent al teatrului. Este interesant de studiat schița acestei comedii, care ne-a rămas din fericire și pe care o găsiți în importanta ediție de care v-am vorbit. Manuscrisul a fost încredințat unei instituții care îl păstrează și astăzi.

Conu Leonida în această schiță este prezentat ca un boier bătrîn, reacționar, foarte înspăimîntat de revoluție. În prima schiță Caragiale văzuse pe Conu Leonida ca pe un boier bătrîn, pe cînd în comedia definitivă conu Leonida este un personagiu burghez, un funcționar, un pensionar. Se opera astfel readucerea comediei în acea lume burgheză, singura pe care Caragiale o studiase și în legătură cu care se precizase contribuția criticei lui.

În ceea ce privește mijloacele literare pe care le întrebuințează în *Scrisoarea pierdută,* despre care ne vom ocupa acum, nu avem de adăugat prea multe lucruri la cele pe care le-am cunoscut cu ocazia analizei comediei *O noapte furtunoasă.*

Și aci mijloacele sînt : un comic verbal obținut prin mijloace facile, prin stîlcirea cuvintelor, sînt apoi ticurile verbale, care ați văzut că constituie un procedeu moștenit de la teatrul francez al veacului al XIX-lea. Întîmpinăm apoi un comic de situații.

Dar avem aci nu numai situații comice, ci și un comic de caractere. Vom vedea în ce sens în *Scrisoarea*

https://biblioteca-digitala.ro

pierdută caracterele sînt încă mai individualizate decît în *O noapte furtunoasă*. Cadrele acestor tipuri generale sînt completate prin însușiri particulare, care le dau volum. Procesul de individualizare în comedia *O scrisoare pierdută* este împins mult mai departe decît în *O noapte furtunoasă*.

Tipătescu, prefectul județului, este poate mai puțin individualizat ca ceilalți, ca, de exemplu, Agamiță Dandanache, care posedă un amestec de naivitate, șiretenie și imbecilitate. Trahanache este un temperament coleric, dar totuși este un om bun, blînd. De asemenea, [la] Caţavencu, procesul de individualizare este foarte departe împins.

Avem cîteva referințe foarte importante asupra lui Caragiale scrise de către bătrînul I. Suchianu, astăzi mort. I. Suchianu a fost un bun prieten al lui Caragiale un răstimp lung de ani. La o vîrstă foarte înaintată, era aproape de 90 de ani, a scris o carte plină de referințe interesante asupra lui Caragiale. Cartea lui a apărut în Editura Universul. Caragiale, fiind întrebat de Suchianu în timp ce scria comedia *O scrisoare pierdută* cum se va rezolva conflictul pînă la urmă : în favoarea lui Dandanache, a lui Farfuridi sau Caţavencu, Caragiale ar fi răspuns : „Mi se pare — în momentul acela nu era sigur — că are să reușească Dandanache, pentru că este mai canalie decît Caţavencu și mai prost decît Farfuridi". Aceasta arată cum poetul comic își reprezenta personagiile în valori tipice. Farfuridi este un prost, Caţavencu este o canalie, Dandanache este un nefericit [sic] — și, prin urmare, personagiile lui Caragiale sînt fixate în valori tipice, la fel ca în teatrul francez al veacului al XVII-lea, sub influența căruia a stat, de asemeni.

Popescu și Ionescu sînt reprezentanții dăscălimei, reprezentanții activi ai liberalismului. Latinismul, naționalismul și liberalismul alcătuiau o sinteză caracteristică în epoca de după actul Unirei de la 1859. Dăscălimea este foarte bine reprezentată prin aceste două personagii, Popescu și Ionescu, care totdeauna invocă istoria, iau argumente din istorie. Cineva dintre personagii spune : „Așa sunteți voi dascălii, numaidecît vă referiți la istorie". Dar personagiile acestea nu au decît caractere

https://biblioteca-digitala.ro

sociale, caractere tipice, nu au consistența și volumul viu al unui personagiu ca Trahanache, Cațavencu sau Dandanache. Ghiță Pristanda este un personagiu administrativ, un mic funcționar fără nici o demnitate, trăind în mizerie și abjecțiune, într-o dependență și umilință totală față de factorul politic. Creațiunea cea mai importantă din *O scrisoare pierdută* este Cetățeanul turmentat. Cetățeanul turmentat este martorul inactiv, perplex, care nu înțelege nimic din drama politică care se desfășoară în fața lui; cu Cetățeanul turmentat Caragiale părăsește planul realist și trece dincolo de acesta, pe planul idealist. Cetățeanul turmentat este o figură simbolică în *O scrisoare pierdută*.

•

PRELEGEREA a IX-a

În ultimele prelegeri am încercat o caracterizare de ansamblu a teatrului lui Caragiale. Analiza teatrului lui Caragiale ne duce cu expunerea noastră pînă la 1885, cînd apare în *Convorbiri literare* ultima din lucrările lui dramatice. O dată cu aceasta încheiem, de fapt, expunera celei de a doua faze din activitatea lui Caragiale. Vă aduceți aminte că cea dintîi din fazele carierii lui, aceea pe care am analizat-o în primele prelegeri ale acestui curs, cuprindea epoca de la 1873, anul în care Caragiale apare în publicistică, pînă la 1878, anul în care el scoate revista *Claponul*. De la această dată, în care el intră și în redacția ziarului *Timpul*, începe o altă perioadă, studiată iarăși într-o altă serie de prelegeri, care se întinde de la 1878 la 1890. Evenimentul cel mai de seamă al acestei perioade este, alături de continuarea colaborării la *Timpul*, apariția și reprezentarea comediilor sale. Spun că această perioadă datează pînă la 1890. Dar în această perioadă există două mari hiatusuri, în care Caragiale nu publică sau publică puțin. Anii 1882 și 1883 sînt ani, nu putem spune de sterilitate, pentru că în vremea aceasta scriitorul se forma, se adîncea, dar în tot cazul ani în care nu putem să înscriem data nici uneia din operele sale mai însemnate. O altă perioadă de acestea libere se întinde imediat după 1885. Într-adevăr, 1886, 1887 și 1888 sînt ani în care Caragiale tace.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1889 îl vedem reapărînd la *Convorbiri literare* și în alte reviste sau ziare : *Pagini literare* și *Constituționalul*. În *Pagini literare* Caragiale continuă activitatea sa de cronicar dramatic, o activitate care începuse la 1877 și 1878 prin colaborarea sa ca cronicar dramatic la gazeta timpului care se numea *România liberă*.

Este foarte interesant de urmărit, în volumele III și V ale operelor complete, activitatea de cronicar dramatic a lui Caragiale. Pentru a ne da seama de cunoștințele sale adînci în materie de teatru și în același timp de unele din năzuințele care inspirau activitatea sa ca autor dramatic, este indispensabilă cunoașterea acestui material de cronici dramatice pe care Caragiale le scrie în *România liberă* în 1877 și 1878 și apoi în *Pagini literare* din 1889. În aceste cronici dramatice, Caragiale se ridică împotriva literaturii dramatice a vremii, făcută în mare parte din traduceri, localizări și plagiate.

Localizarea era, de fapt, o traducere, în care însă numele personagiilor erau românizate, se făceau unele aluzii la împrejurările românești mai vechi și mai noi, și, în felul acesta, localizatorii dădeau impresia a aduce în fața publicului o lucrare românească. Era un procedeu al vremii, de care se uza și se abuza. Se abuza, pentru că uneori se localizau nu numai comedii franțuzești de moravuri scrise în veacul al XIX-lea și care, prin urmare, puteau prezenta o analogie oarecare cu stări și figuri de la noi, dar uneori se localizau și piese istorice și, evident, cînd o piesă istorică înfățișînd, de pildă, împrejurările Franței din veacul al XVI-lea o atribuie unei împrejurări românești din veacul trecut, aceasta era o situație împotriva căreia bunul-gust al lui Caragiale se vedea obligat să protesteze. Poate mai interesant decît această polemică în cronicile dramatice ale lui Caragiale este interesul așa de susținut, de competent pe care el îl manifestă față de elementele spectacolului și față de jocul artiștilor. Spre deosebire de alți cronicari dramatici de atunci și de mai tîrziu, cronicile dramatice ale lui Caragiale nu sînt niște simple referate asupra lucrărilor literare respective, ci sînt analize asupra jocului actoricesc privit în toate aspectele lui, asupra intonațiilor, asupra acțiunii, a gesticulației, apoi asupra spec-

https://biblioteca-digitala.ro

tacolului în genere, asupra ansamblului. Împreună cu Eminescu, care și el a fost unul din cei mai avertizați cronicari dramatici în cronicile sale de la *Curierul de Iași*, această parte a operei lui Caragiale înscrie un foarte frumos capitol în istoria criticei dramatice românești.

În 1890, Caragiale — care timp de 3-4 ani nu mai publicase în *Convorbiri literare* — reapare la *Convorbiri literare* de două ori în același an și reapare la *Timpul*, dar de data aceasta pentru puțină vreme, fiindcă în anul următor, 1891, numele lui nu mai poate fi semnalat în coloanele *Timpului*. În 1892 apare un volum de Caragiale intitulat *Note și schițe*, cuprinzînd material de proză, a cărei primă imprimare este în parte identificată, în parte neidentificată ; e probabil că cercetări viitoare vor identifica și locul primei publicări a acelor bucăți din *Note și schițe*, apărute în 1892 la „Sfetea". Este foarte interesant de analizat acest volum, fiindcă din el se constată progresele artei scriitoricești a lui Caragiale față de felul în care ea s-a manifestat în prima și a doua perioadă, adică în perioada *Ghimpelui* și a *Claponului*, și, în același timp, este foarte interesant de considerat și de studiat volumul *Note și schițe* pentru a vedea și motivele noi în fața cărora Caragiale se oprește, pentru a vedea cum lucrează și unele din resorturile sale sufletești active în acest moment și mai tîrziu.

Epoca aceasta, care se întinde în jurul anului 1890, să zicem de la 1889 și apoi pînă la 1892, în momentul în care apare *Note și schițe*, se caracterizează, printre altele, prin atenția pe care Caragiale o acordă problemei artistului. Încep să se dezvolte din acest moment în sufletul lui Caragiale atitudini noi față de problema artei și a artistului.

Poate că unul din motivele care au pus în mișcare ideile lui Caragiale în această privință a fost evenimentul morții lui Eminescu, adică a aceluia de care-l lega o strînsă prietenie, o prietenie care nu era lipsită, de altfel, de unele rezerve și poate de unele reticențe, căci, într-adevăr, n-au existat doi oameni mai deosebiți în această lume decît Eminescu și Caragiale. Cu toate acestea, evenimentul morții așa de tragice a lui Eminescu îl zguduie profund pe Caragiale. Sub influența acestei

https://biblioteca-digitala.ro

emoții, Caragiale scrie două bucăți, și anume *În nirvana* și *Ironie,* apărută cea dintîi în *Constituționalul,* o gazetă la care colaborarea lui Caragiale este întîmplătoare, și a doua bucată, *Ironie,* un an mai tîrziu, adică la 15 iulie 1890. Aceste bucăți, complectate cu două note pe care le citim mai întîi în *Note și schițe,* constituie foarte prețiosul material pe care contimporanul Caragiale îl oferă posterității cu privire la Eminescu.

Evident, Caragiale l-a cunoscut foarte bine pe Eminescu. Cu toate acestea, astăzi, cînd examinăm portretul moral al lui Eminescu în bucata *Nirvana,* nu ne putem opri de a spune că acest portret este oarecum stilizat; avem impresia că Caragiale descrie mai degrabă un geniu romantic decît pe omul viu care va fi fost Eminescu. *Nirvana* este mai degrabă o bucată literară decît depoziția unui martor. Caragiale îl vede pe Eminescu prin prisma unor concepte, a ideilor curente ale vremii asupra firii neliniștite, cînd plină de melancolie, cînd plină de elanuri mari de bucurie care străbat ființa geniului solitar și bizar.

Cealaltă bucată, *Ironie,* pune bazele procesului pe care, în legătură cu Eminescu, de aici înainte, timp de decenii, publicistica română îl va face împotriva societății românești. În foile conservatoare sau socialiste, necontenit va fi acuzată societatea românească în care o personalitate ca a lui Eminescu a trebuit să sufere, să înnebunească și să moară în împrejurările tragice cunoscute. Cîteva din atitudinile tipice pe care le va lua literatura românească de aici înainte față de „cazul Eminescu" sînt fixate în această bucată, *Ironie.*

Prin urmare, iată-l pe Caragiale reflectînd la natura scriitorului și la destinul lui în această lume în legătură cu Eminescu. Dar problema aceasta, problema artistului, este o problemă care-l urmărește mai insistent pe Caragiale în această vreme. Ea alcătuiește unul din motivele tipice ale foarte interesantului volum *Note și schițe.* Iată, de pildă, din acest volum, bucata intitulată *Un artist.* Ea merită să fie cetită și meditată într-un mod mai adînc, deoarece este una din cele mai caracteristice, una din acelea care ne introduc mai profund în lumea

https://biblioteca-digitala.ro

de motive interioare a scriitorului pe care-l studiem. (Lectură.)

Cunoașterea și analiza acestei bucăți este una din operațiile menite să dea rezultate mai interesante pentru aprofundarea acelei lumi de motive ascunse, greu de descifrat, care lucrează în sufletul lui Caragiale atunci și mai tîrziu. Această bucată este foarte tipică pentru ironia caragialiană. Atît în operă, cît și în viață. Lucrul acesta ne-a fost consemnat în memoriile mai multor scriitori care ne-au lăsat amintiri despre Caragiale : Caragiale practica o ironie rece. El era un ironist de tipul și din seria pe care francezii îi numesc *„les pinces sans rire"*, acea ironie disimulată [1], care surprinde deseori buna-credință a persoanelor mai 'naive. Sînt deseori povestite întîlniri ale lui Caragiale cu persoane de care el se amuza în mod enorm și cu cruzime, lăsîndu-i pe respectivii oameni să-și desfășoare întregul lor ridicol, fără ca el să dea un semn, oarecare, cît de mic, al ironiei foarte mușcătoare cu care privește și chiar provoacă manifestarea ridicolă a acestor persoane.

Atitudinea acestei ironii reci, disimulate, este prezentă și în această bucată. După cum vedeți, bucata începe cu o evocare într-un stil solemn a admirației pe care el o poartă categoriei bărbierilor ! Nici un cuvînt, nici un fel de calificativ nu poate să ne facă să bănuim că scriitorul ar avea cumva rezerve sau că ar dori să manifeste ironie față de această categorie. Se exprimă cu o desăvîrșită considerație, ba, aș spune, cu o desăvîrșită admirație pentru această categorie de excelenți artiști, de profesioniști. În al doilea pasaj, Caragiale continuă, subliniind manifestările artei lor. Și, ca să ne dea un exemplu de această exaltare a personalităților artistice, el ne citează dragostea de muzică a bărbierului, dragoste manifestată prin faptul de a fi dresat pisicile lui să cînte una din ele cu minaveta, în timp ce cealaltă dansa după această melodie. Gustul acesta artistic se vede și în lucrările de artă plastică cu care personajul descris aici se înfățișează. Sînt toate acele planșe colorate, planul Sevastopolului cu luarea turnului Malacof,

[1] În textul de bază : simultană (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

execuția lui Maximilian etc. Împrejurări contimporane redate în culori vii, bătătoare la ochi, de anumiți artiști plastici ai vremii, foarte gustați într-o anumită lume. Ba chiar în această galerie se află și o operă originală nu lucrată cu penelul, dar țesută cu fire de păr ! În bărbieriile vechi se mai văd încă astfel de lucrări artistice executate de profesioniști din această categorie. Dar artistul acesta mersese și mai departe : dresase doi cocoși care mergeau în pas milităresc la auzul sunetelor marțiale ale marșului de la 1848, pe care bărbierul însuși îl cînta din mandolină !

În realitate, Caragiale se amuza enorm de exemplarul acesta omenesc, fără ca prin propria sa judecată de valoare să manifeste adevăratul lui sentiment, care nu este un sentiment de admirație, ci în realitate un sentiment de dispreț foarte discret. El înfățișează faptele, lăsîndu-ne pe noi să constituim judecățile de valoare. Însă, ca în toate creațiile artistice importante, și aici, în această bucată a lui Caragiale, avem o serie de planuri în adîncime. Simbolismul unei lucrări literare nu se istovește într-un prim plan. Există un al doilea, uneori un al treilea și al patrulea plan, în care se complectează neîncetat semnificația bucății. Ce vrea să ne spună această bucată ? Vrea ea să manifeste numai sentimentul de dispreț sau ironie al lui Caragiale pentru exemplarul acesta de artă de calitate inferioară ? Simbolismul bucății este mai adînc. Caragiale parcă exprimă un fel de îndoială față de ființa artistului în genere, în tot cazul față de ființa artistului liric, față de ființa artistului de tip romantic. Este în această bucată ca o implicație care ne face să gîndim : nu cumva toți artiștii, cel puțin toți artiștii de un anumit tip — și, înăuntrul acestui tip, chiar cei mai mari — au ceva din firea bărbierului pe care ni-l înfățișează Caragiale ? Este ca o îndoială cu privire la valoarea omenească a tuturor artiștilor de tip liric, sentimental, romantic. De aceea spunem că bucata este așa de interesantă pentru a ceti în lumea motivelor ascunse a lui Caragiale.

De altfel, aceasta nu este singura bucată din volumul *Note și schițe* care se învîrtește în jurul problematicei artistului, a scriitorului, a publicistului. Iată bucata ur-

https://biblioteca-digitala.ro

mătoare, *Norocul culegătorului,* sau bucata *Temă și variațiuni.* De data aceasta, satira lui Caragiale, mai puțin discretă ca în bucata *Un artist,* se îndreaptă împotriva ziariștilor, adică a acelei profesiuni căreia el însuși îi aparținea în acest moment. Bucata *Norocul culegătorului* este scrisă în forma unui basm. Descrie aci Caragiale viața de obidă a ucenicului de tipografie, pînă cînd într-o zi îi iese în față Maica Precista, care pentru aceste împrejurări ale coborîrii pe pămînt se îmbracă în haine de stareță. Îl întreabă pe băiat cum îi merge; băiatului nu-i merge bine : o duce greu și o roagă să-i facă vreun alt rost. Și, într-adevăr, culegătorul de tipografie se întoarce acasă, unde nevasta lui găsise sub pragul ușei sumedenie de bani, pentru cîte „minuni" sau nerozii adunase culegătorul. După cum vedeți, de data aceasta satira este mai transparentă, însă bucata aceasta se leagă cu celelalte prin înrudirea motivului. Este aceeași problematizare, aceeași îndoială, aceeași critică adîncă față de valoarea, de data aceasta nu a artei, dar în tot cazul a unei profesii apropiate de artă, a profesiei scrisului, pe care el însuși o mînuia.

Aceeași punere în problemă, aceeași satiră față de propria profesie, aceeași este situația și în celelalte bucăți, *A zecea muză, Temă și variațiuni,* pe care vă las să le cetiți singuri și să le identificați motivul. (Lecturi.) E vremea, prin urmare, în care Caragiale cugetă la valoarea morală, estetică și intelectuală a artei și a profesiei pe care o face.

În această examinare, ceea ce iese rău este mai întîi mania de a orna, de a ornamenta frazeologic, și în al doilea rînd atitudinile lirice, romantice pe care el le relevă în arta bărbierului din bucata *Un artist.* Așa se întărește în sufletul lui Caragiale credința de a merge pe alte drumuri de artă. Realismul caragialian este un produs al resentimentului său antiromantic și antifrazeologic. Nu putem să-l înțelegem bine pe Caragiale în momentul acesta dacă nu ținem seama și de manifestările acestea, așa de interesante, din volumul *Note și schițe.*

https://biblioteca-digitala.ro

În prelegerea trecută am început să-l urmărim pe Caragiale în cea de a treia etapă a activității sale, adică în aceea care se întinde de la anul 1890, cînd Caragiale reapare — de altfel, pentru scurtă vreme — în coloanele ziarului *Timpul*, și pînă la 1902, cînd se epuizează seria contribuțiunilor sale grupate sub titlul care are celebritatea cea mai întinsă în bibliografia operelor sale, sub titlul *Momente*.

Vă spuneam că în 1892 apare volumul lui *Note și schițe*, în care Caragiale grupează o parte din contribuția sa în proză, elaborată paralel cu comediile sale : acestea aparținînd etapei a doua a carierei lui. Dar în acest material de proză, Caragiale nu reține nimic din vechile sale contribuții de la *Ghimpele*, de la *Claponul* și de la *Calendarul Claponului*.

Dacă examinăm astăzi seria bucăților întrunite în volumul amintit, putem să stabilim o anumită legătură între ele, o legătură care grupează această contribuție în jurul unei anumite probleme, problema relativă la valoarea literaturii și la valoarea profesiunii publiciste.

Ați văzut din analiza bucăților citate și în parte reproduse rîndul trecut îndoielile care îl cutreierau pe Caragiale în acest moment. Valoarea literaturii, concepută de el în formă romantică și sentimentală, și valoarea profesiunii publiciste constituie obiectul unei grave îndoieli la Caragiale, al unei îndoieli care coincide, de fapt, cu o adevărată criză de viață și de creare.

În 1893, Caragiale creează o nouă revistă umoristică, pe care o intitulează *Moftul român*. În același an colaborează la periodicul *Lumea ilustrată*. Mai tîrziu, în 1894, el este semnalat, împreună cu Slavici și Coșbuc, la direcția revistei *Vatra*.

Încă din coloanele *Moftului român*, apoi în *Vatra*, în 1894, în *Gazeta poporului*, în 1895, în *Povestea vorbei*, în 1896, în *Gazeta săteanului*, în 1897, 1898 și 1899, Caragiale are un moment în care se concentrează asupra problemei țărănismului în literatură. Era vremea în care literatura română afirma, prin Delavrancea și prin Vlahuță, o atitudine presemănătoristă.

https://biblioteca-digitala.ro

Cei care vorbesc de *Sămănătorul* ca de o inițiativă literară absolut nouă fac abstracție de pregătirea acestui curent în unele din revistele literare ale ultimei decade a veacului al XIX-lea, ca și de formula realismului popular al „Junimii", formulă selectată și recomandată de T. Maiorescu.

Caragiale ia atitudine față de acest curent literar; dar, după cum veți vedea, atitudinea lui este negativă.

Prin urmare, dacă considerăm întreaga activitate a lui Caragiale de la 1892 pînă la 1899, cînd el apare în ziarul *Universul* cu notițele sale critice, care vor da materia principală a *Momentelor* sale, vedem pe Caragiale într-o atitudine de protest, într-o atitudine negativă. Dar atitudinea de protest este la un scriitor, ca și la orice om în genere, semnul căutării unui ideal. Nimeni nu protestează din simpla plăcere de a protesta și de a tăgădui. Protestezi împotriva unei stări de fapt, tăgăduiești anumite valori pentru că ele te nemulțumesc și pentru că ai dori să le vezi înlocuite prin altele. Prin urmare, contrapartea acestei mișcări sufletești pe care o putem urmări la Caragiale în epoca *Moftului român* și mai tîrziu este această căutare a unui ideal, a unui ideal artistic și social. Cu aceasta am indicat liniile generale ale cîtorva din prelegerile care vor veni și, trebuie să spun, ale ultimelor prelegeri ale cursului despre Caragiale, de vreme ce acest curs, prin forța împrejurărilor, se apropie de sfîrșit.

Prin urmare, va trebui întîi să definim atitudinile protestatare, critice, ale lui Caragiale și, în al doilea rînd, va trebui să definim ceea ce este pozitiv în crezul artistic al lui Caragiale acum sau ceva mai tîrziu.

Revista *Moftul român,* care este a treia revistă umoristică pe care o scoate Caragiale sau la care își concentrează colaborarea sa — a treia după *Ghimpele* și după *Claponul* — poartă titlul caracteristic *Moftul român* și conține ca introducere următoarele scurte dialoguri, culese de Caragiale în diferite straturi și în diferite cercuri ale societății românești:

„Eu: Ce mai spun gazetele, nene?

Nenea: Mofturi!

*

https://biblioteca-digitala.ro

Eu : Ce era azi la Cameră ?
D. deputat : Mofturi !

*

Un cerșetor degerat : Fă-ți pomană : mor de foame !
Un domn cu bundă : Mofturi !

*

Un june cu revolverul în mînă : Acriviță ! dacă nu mă iubești, mă omor !
D-ra Acriviță (făcînd două gropițe așasine în obraji) : Mofturi !

*

Eu : Ce crezi, părinte Zăbavă, despre noul proiect asupra clerului ?
Părintele (potrivindu-și culionul și șoptindu-mi discret) : Moft, taică !

*

Eu : Care e rezultatul final al afacerii de la Dorohoi ?
Un reporter : Moft !

*

Doctorul Babeș : Feriți-vă de apa nefiltrată : Are germenii tutulor boalelor.
Un mitocan (fudul) : Mofturi !"

Și așa mai departe. Aceste crîmpeie de dialog continuă pe mai multe pagini. După cum vedeți, în acest original program al revistei Caragiale ne arată că va satiriza o anumită atitudine de neîncredere, de ușurătate, de instabilitate, de neaderență la realitățile grave și profunde ale vieții. Cetățeanul român este înfățișat în momentul acesta pronunțînd [1] vocabula de mefiență și frivolitate : „mofturi", la toate întrebările care se pot pune.

Caracterizarea unui astfel de curent de sensibilitate și gîndire în cuprinsul societății românești din acest moment — ne aflăm în 1893 — era destul de generală în

[1] În textul de bază : promițînd (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

cercurile „Junimii". În 1891 apăruse în *Convorbiri literare* un articol foarte semnificativ, cu ocazia jubileului de 25 de ani al revistei, datorit lui Theodor Rosetti, care, după cum știți, a fost unul din întemeietorii „Junimii" și ai *Convorbirilor literare*. Colaborarea lui Theodor Rosetti a fost destul de rară la *Convorbiri literare*. Acest personagiu, care aparținea elitei celei mai înalte a țării — sora lui era Elena Doamna, soția lui Cuza-Vodă ; el însuși a ocupat în cursul vieții numeroase situații înalte : a fost în nenumărate rînduri ministru, președinte al Consiliului, prim-președinte al Curții de Casație etc — apare în *Convorbiri literare* numai în trei rînduri, și pentru ultima oară în 1891, cînd publică articolul *Scepticismul la noi*.

Este interesant de văzut cum — evident, într-o altă formă, cu alte mijloace, dar reprezentînd o părere care trebuie să fi fost generală în „Junimea" — Theodor Rosetti semnalează și vestejește același defect pe care, în formă umoristică, îl remarcă și îl satirizează Caragiale : neîncrederea, frivolitatea, neaderența la realitățile grave ale vieții, scepticism pe care Theodor Rosetti îl explică prin rapiditatea reformelor sociale în interiorul societății românești a veacului al XIX-lea. Toate cîștigurile vieții publice românești introduse — spunea Theodor Rosetti — într-un ritm de schimbări prea precipitate explică starea de scepticism, de neîncredere a societăților noastre. Aceeași stare de spirit o semnalează și Caragiale atunci cînd închipuie diferite personagii ale societății răspunzînd cu cuvîntul „mofturi" la întrebările sau la remarcele cele mai deosebite.

Dar revista nu se numește numai *Mofturi ;* ea se numește *Moftul român*. Sensul acestui adjectiv trebuie lămurit de asemenea. A fost o părere adeseori repetată aceea că junimiștii ar fi fost răi patrioți, răi români. Cosmopolitismul „Junimii", lipsa de patriotism a membrilor ei, a fost una din învinuirile care s-au adus de mai multe ori renumitei societăți literare și oamenilor întruniți în cuprinsul ei. Evident, o astfel de învinuire astăzi ne apare cu totul nefundată. Personalitățile de marcă al „Junimii", un Maiorescu, un Eminescu, un Xenopol, un Lambrior și atîta altele, le respectăm astăzi

https://biblioteca-digitala.ro

ca pe unele din conștiințele cele mai înalte ale vremii lor, nu numai ca pe niște buni români, dar ca pe niște mari români, unii din cei care au contribuit într-o măsură mai hotărîtoare la înălțarea nivelului intelectual, moral și social al țării noastre. Îi stimăm adică pentru fapte și atitudini care, după concepția noastră, alcătuiesc cuprinsul, în forma cea mai înaltă, a ceea ce numim patriotism. Să fii patriot înseamnă a-ți iubi țara în expresiile ei cele mai înalte și a dori pentru țara ta ridicarea la nivelul cel mai înalt al valorilor spirituale. Este ceea ce au dorit și ceea ce au realizat într-o măsură așa de însemnată principalii membri ai societății „Junimea". Așa încît învinuirea pe care le-au adus-o unii dintre contemporanii lor face parte astăzi din exagerările pe care le explică, și poate [le] și scuză, într-o anumită măsură, pasiunea polemică contemporană.

Cu toate acestea, dacă după adevărul lucrurilor junimiștii au fost buni și au fost mari patrioți, ei adeseori au biciuit falsele atitudini patriotice, atitudinile patriotarde, demagogia patriotică, aceea care ascunde, sub afișarea unor atitudini de înaltă valoare etică, interese mărunte, vînătoarea meschină a intereselor personale. Acesta este patriotismul pe care îl satirizează și pe care îl detesta — aș putea spune — cu bun motiv junimismul. Și din acest punct de vedere atitudinea lui Caragiale se potrivește cu aceea a junimiștilor în general. *Moftul român* — aceasta este una din notele distinctive ale contribuției lui Caragiale în această revistă — este persiflarea continuă a atitudinilor patriotarde, a falsului patriotism, demagogic și interesat. Este foarte interesant, în această privință, de citit răspunsul pe care îl dă Caragiale, în numărul 12 al revistei sale, obiecțiunilor și criticilor care trebuiau să se producă față de mesajul pe care îl aducea revista lui.

Iată acest interesant document, publicat în volumul I al operelor complete. (Lectură.)

Acest răspuns pe care Caragiale îl dă în organul său criticilor aspre și amenințărilor care se aduceau *Moftului român* fixează într-un mod foarte caracteristic atitudinea sa în momentul acesta. Dar această atitudine poate să fie caracterizată și mai departe din conținutul *Mof-*

https://biblioteca-digitala.ro

tului român. Într-adevăr, în aceastăă revistă găsim cîteva bucăți, publicate de el și în volumele ulterioare [1], ca, de pildă, *Congresul cooperativ român,* retipărit în *Schițe ușoare, Statistică,* tot așa, sau *O invenție mare,* retipărită de data aceasta mai tîrziu, abia în volumul *Povestiri,* de la Minerva, din 1908. Aci, în *Congresul cooperativ român,* Caragiale sacrifică unui procedeu ușor. *Congresul cooperativ român* însumează o serie de calambururi pe tema cooperației, o idee nouă în acel moment. Ei închipuie congresul acesta, în care diferiți producători sau comercianți români iau cuvîntul și vorbesc cu un vocabular într-o legătură oarecare cu specialitatea pe care o reprezintă. (Lectură.)

Bucata ne apare ca avînd un umor de o calitate mai modestă, dar este totuși caracteristică pentru o anumită orientare a spiritului lui Caragiale. Calamburgiii sînt oameni care izbutesc să disocieze într-un ansamblu sintactic un cuvînt anumit, grupînd în jurul acestui cuvînt o nouă construcție frazeologică și ideologică. Sînt calamburgii cei care reușesc să oprească cursul gîndirii și să izoleze un anumit cuvînt dintr-un ansamblu, dintr-o configurație generală ideologică și sintactică ; sînt aceia care aș spune că privesc limba din apropiere, care nu se mulțumesc numai cu sensurile generale integrate din înlănțuirea cuvintelor și care reușesc să analizeze fraza, pentru a se opri în fața cuvîntului izolat. Este o atitudine asemănătoare cu aceea a filologului, care are iarăși o anumită apropiere față de cuvînt, un mod de a privi cuvîntul, de a-l contempla, de a-l înțelege, de a-l examina, chiar detașat din contextele mai mari în care el se găsește. Și este foarte interesant de constatat la Caragiale atitudinea aceasta calamburgistă, care este o atitudine înrudită cu toate acelea care alcătuiesc stringența artei sale, nutrită din atîtea izvoare filologice. Considerăm, așadar, *Congresul cooperativ român* mai degrabă ca un document psihologic decît ca o reușită artistică.

În *O invenție mare,* Caragiale întreprinde o satiră la adresa tipografiei, adică la adresa acelui mare mijloc de propagandă a ideilor, dar care, în același timp, a

[1] În textul de bază : anterioare (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

fost și un mare mijloc de difuzare a erorilor, a vederilor strîmbe, a nonvalorilor. Ceea ce este interesant însă, nu numai din punct de vedere ideologic, dar și din punct de vedere literar, în această bucată este că pentru prima dată Caragiale adoptă aici tonul basmului. Acest ton al basmului îl împerechează însă cu o serie de amănunte realistice. (Lectură.)

În sfîrșit, în volumul *Schițe ușoare* și în întreaga colecție a *Moftului român* întîlnim articole ale lui Caragiale care ar putea fi înțelese, cu bună dreptate, drept contribuția sa critico-literară în acest moment. Așa sînt, de pildă, bucata *Literatura și artele române,* apoi diversele sale parodii, publicate acum și mai tîrziu, dar întîlnite — după cum v-am spus — în volumul *Schițe ușoare,* ca, de pildă, bucata *Smărăndița*[1], în care Caragiale satirizează maniera nouă a tînărului scriitor Delavrancea ; tot așa, bucata, publicată mult mai tîrziu, *Dădămult... mai dă-dămult,* un titlu care iarăși satirizează provincialismul muntenesc al lui Delavrancea ; apoi bucata *Noaptea Învierii,* în care Caragiale se apucă să contrafacă propria sa lucrare literară din bucata *O făclie de Paști* după rețetele curente ale vremii și obține parodia — aș spune *negativul* — propriei sale producții. În toate aceste bucăți se găsește închisă în formă parodistică contribuția lui Caragiale în această vreme la critica literară. Va trebui să analizăm pe rînd punctele de vedere și procedeele care ies la iveală din toată această contribuție și vom face lucrul acesta în măsura în care îl vom urmări pe Caragiale însoțindu-se sau desfăcîndu-se de cercurile presemănătoriste, ilustrate în acest moment de Delavrancea, Vlahuță, Slavici și Coșbuc.

În 1896, ca o contraparte pozitivă a acțiunii sale critice negative, Caragiale ajunge să cristalizeze estetica sa în foarte importantul studiu *Cîteva păreri.* Prin urmare, căutarea lui febrilă, în luptă cu exercițiul profesiunii lui, în luptă cu societatea, găsește putința de a ajunge la afirmații pozitive, și crezul său estetic nu mai trebuie acum dedus din negațiunea lui, ci poate fi găsit

---

[1] *Smărăndița* n-a fost publicată în volumul *Schițe ușoare* (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

în formulările lui pozitive. Cît privește rezultatele frămîntării lui sociale, critica lui va ajunge la un crez pozitiv mult mai tîrziu, de-abia după ce răscoala țărănească din 1907 va zgudui profund pe acest mare patriot român și îl va îndemna la acea revizuire de conștiință pe care el o consemnează în foarte importantul său studiu politic și social intitulat *1907, din primăvară pînă în toamnă.*

1944—1945

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEMA ORIGINALITĂȚII

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PRELEGEREA I

Domnișoarelor și domnilor

După foarte mulți ani ne găsim iarăși împreună. Nu toate deschiderile de curs au fost populate în felul acesta. Mulți dintre dumneavoastră vin pentru prima oară acum la Facultatea de Litere, alții sînt mai vechi, însă au lipsit dintre noi. Este un an de o importanță deosebită acesta, în care întregul tineret universitar se adună în jurul catedrelor. Dar ne-am adunat cu toții aci pentru a face un lucru mai de seamă, un lucru pentru care este nevoie de numărul dumneavoastră întreg ; ne-am adunat într-un moment în care țara are nevoie de energiile noastre ale tuturor, după îndelungi suferințe, după căderi adînci. Țara așteaptă de la noi și în primul rînd de la dumneavoastră, cei care vă pregătiți în vreuna din specialitățile intelectuale, ajutorul pentru refacerea ei. Cînd spun „refacere", nu înțeleg numai înjghebarea unor rosturi minore din sfărîmăturile celor vechi. A reface țara înseamnă a o face mai frumoasă și mai măreață. Acesta este rostul asupra căruia trebuie să meditați, și în menținerea permanentă a acestui gînd trebuie să aflați puterea înfăptuitoare care se așteaptă de la dumneavoastră. Socot deci că este o datorie a zilelor de astăzi ca oricare ar fi specialitatea pe care o cultivăm s-o punem într-o legătură oarecare cu nevoile de refacere și de reînălțare a țării noastre, crunt încercată. Voi examina, așadar, în prelegerea de azi și apoi în toate cele următoare care vor completa cursul primului semestru, consacrat

https://biblioteca-digitala.ro

problemei originalității, obiectul fundamental al esteticei în raport cu necesitățile și aspirațiile cele mai de seamă ale momentului și ale patriei noastre.

De altfel, eu totdeauna am pus în legătură problema estetică cu problemele mai largi ale civilizației actuale, în mod general, și ale civilizației țării noastre, într-un mod special. Concepția elaborată într-un decurs de ani numeroși și care s-a cristalizat în sistemul meu de estetică și în atîtea cursuri pe care am avut cinstea să le țin în fața dumneavoastră sau în fața înaintașilor dumneavoastră m-a dus la concluzia că arta este forma cea mai perfectă a muncii omenești. Orice muncă omenească se străduiește către condiția artei, către perfecție, deci către forma artistică. Arta, în ansamblul de eforturi pe care îl constituie munca omenească, poartă făclia. Artistul este exemplarul uman pliduitor al tuturor oamenilor care se străduiesc în vreun domeniu oarecare al activității omenești. Arta este în același timp întocmirea cea mai armonioasă pe care o izbutește omul ; și pentru că există artă, pentru că există posibilitate artistică, lumea aceasta nu este fără nădejde, căci dacă armonia a izbutit în vreun domeniu oarecare, este aci un semn și o asigurare că armonia nu este cu neputință în lumea și în civilizația omenească în întregul ei. În aceasta constă semnificația filozofică a artei și, în același timp, valoarea ei normativă pentru toate strădaniile omenești. Acesta este accentul în care au culminat de atîtea ori, la acest curs, expunerile mele de estetică. Cînd ajungeam însă la acest rezultat, examinam arta din punctul de vedere al configurației ei și, în același timp, al efectelor ei asupra omului. La cursul din anul acesta îmi propun să schimb perspectiva, examinînd arta din punctul de vedere al lucrării care o precede și al cărei rezultat este tocmai ea, opera de artă.

Din acest punct de vedere, al lucrării artistice, adică al chipului în care arta se întocmește, multă vreme, într-o îndelungă epocă, arta a trecut drept o lucrare conformă unor reguli, unor norme. Aceasta explică, în lungul trecut al istoriei esteticei, numeroasele tratate practice de artă, așa cum a dat antichitatea, cum a dat mai tîrziu epoca Renașterii în mai toate țările de cultură ale Eu-

https://biblioteca-digitala.ro

ropei occidentale. Poetica lui Aristoteles, aceea a lui Quintilian, tratatele retorice ale unui Cicerone, tratatul despre arhitectură al unui Vitruviu, tratatul de pictură al unui Leonardo da Vinci, tratatele despre artele desenului ale lui Dürer în veacul al XVI-lea, nenumăratele „poetice" ale Renașterii, *Poetica* lui Scaliger, a lui Vida, a lui Vossius etc. rezultau deopotrivă din conștiința că lucrarea artistică se întocmește potrivit unor reguli practice și că, în definitiv, e suficient să le cunoști pe acestea pentru ca, aplicîndu-le, să poți obține o lucrare de artă.

Mai mult decît atît, frumusețea desăvîrșită era, după gustul vremii, aceea conformă regulilor mai dinainte stabilite. Clasicii francezi admirau, de pildă, o frumusețe regulată, *„une beauté régulière"*. Ei admiteau uneori și frumuseți neregulate, *„des beautés irrégullières"*, dar, caracterizîndu-le drept frumuseți neregulate, judecata critică a clasicismului insinua un regret, regretul că artistul, întocmind lucrarea lui, nu s-a conformat totuși preceptelor genului sau ale artei pe care o practica. Multă vreme istoria esteticei s-a menținut în acest punct de vedere : lucrarea artistică era o lucrare călăuzită de norme, de reguli, frumusețea cea mai de seamă era frumusețea regulată, plăcerea estetică cea mai justificată era aceea care constata conformitatea la reguli în exemplarul frumos care o făcuse să vibreze.

La un moment dat însă, și sub impulsul unor împrejurări pe care astăzi le putem vedea mai bine, s-a clătinat în conștiința estetică a Occidentului încrederea în valoarea regulelor. Motivele care au clătinat această încredere par a fi următoarele : mai întîi, amestecul genurilor în toate artele, dar mai cu seamă în literatură. Iată, de pildă, apărînd în veacul al XVIII-lea, într-o promoție aproape solidară, drama burgheză a unui Diderot, Lessing sau Goethe. Aci, materia tragică era purtată de persoane burgheze, se desfășura în suflete burgheze. Aceasta reprezenta un amestec între vechea tragedie și vechea comedie. În momentul în care s-au înfrînt limitele stricte dintre tragic și comic, așa cum le stabilise Aristoteles încă din antichitate, în acest moment succesul creației noi a dramei burgheze trebuia să trezească

https://biblioteca-digitala.ro

în toate conștiințele îndoiala cu privire la valabilitatea universală a regulelor poetice. Mai departe, pe scena artistică a lumii, apar popoare noi, care aduc un nou tip de inspirație, noi viziuni artistice, un alt stil decît acela al popoarelor clasice, antice și moderne, ale căror culturi s-au dezvoltat în jurul Mării Mediterane. Popoarele Nordului aduc creații de un tip nou, care nu putea bine să fie subordonat regulelor, așa cum le stabilise din antichitate Aristoteles și cum le expuseseră din nou, cu puține și timide modificări, poeticienii veacului al XVI-lea și al XVII-lea în țări ca Italia sau Franța. Nici drama shakespeareană, nici eposul creștin al lui Milton în veacul al XVII-lea, nici recolta literară a preromantismului german *(Sturm und Drang Periode),* nici una din aceste creații nu se subordona cu potrivire regulelor clasice ale poeziei. Și atunci, îndoiala cu privire la regulele care dominaseră creația clasică trebuia să atragă după sine îndoiala cu privire la valoarea oricăror reguli, a tuturor regulilor posibile. Și astfel se înrădăcinează din ce în ce mai mult în conștiințe ideea că lucrarea artistică nu este o lucrare dominată de reguli, săvîrșită prin conformarea la anumite precepte stabilite de mai înainte, ci că lucrarea artistică este produsul puterii spontane pe care natura o sădește în sufletul omenesc și pe care, cu o expresie din ce în ce mai întrebuințată de aci înainte, oamenii o numesc „geniu". Lucrarea artistică apare ca un produs al geniului creator.

În cursul acestor prelegeri voi avea ocazia să urmăresc, împreună cu dumneavoastră, interesantul istoric al noțiunii de geniu. Astăzi mă voi mulțumi să vă spun că întreaga mișcare de idei în jurul conceptului genialității culminează, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Immanuel Kant, așa cum ea este înfățișată în opera sa estetică principală, *Critica judecății (Kritik der Urteilskraft),* care apare în 1790.

Pentru Kant, care în acest moment rezumă o întreagă evoluție trecută, arta este produsul geniului, iar geniul — spune el — este acea predispoziție înnăscută a spiritului prin care natura dă reguli artei. În această definiție se vede cum Kant era preocupat să ia o atitudine față de problema regulelor, care, de fapt, era problema arzătoare

https://biblioteca-digitala.ro

a esteticei în momentul acesta, în care declina steaua clasicismului și începuse să se înfiripeze un ideal nou de artă, idealul romantic, deocamdată în formele timide ale preromantismului. Cînd încearcă să analizeze mai de-aproape conceptul său despre genialitate, Kant scoate în evidență o serie de alte trăsături subordonate ale genialității și care, de fapt, decurg din definiția pe care a dat-o din primul moment : genialitatea artistică — arată el în celebrul paragraf 46 al operei mai sus citate — lucrează astfel încît artistul nu poate formula niciodată pe cale intelectuală regulile care au călăuzit creația sa. Ar fi deci inutil să întrebăm pe artist să ne dea sfaturi cu privire la chipul cum trebuie să se comporte artiștii mai tineri veniți după el. Artistul nu poate da un răspuns la o astfel de întrebare. El nu știe cum a produs creația lui.

Această părere poate vi se pare obișnuită astăzi. Ea era însă o mare noutate în vremea lui Kant, deoarece pînă nu demult, în tot cazul în epoca Renașterii, artiști de seamă ca Leonardo da Vinci sau ca Albrecht Dürer, atunci cînd schimbau penelul cu pana de scris pentru a întocmi tratatele lor despre pictură sau despre artele desenului, o făceau desigur cu conștiința că sînt capabili să furnizeze reguli vrednice a fi urmate de imitatori, de învățăcei, de discipoli. Kant însă, definind conceptul său despre geniu, ne arată că, în realitate, artistul nu poate să ne furnizeze, într-o exprimare intelectuală, regulile pe care, într-un chip inconștient, prin spontaneitatea naturii, le-a urmat în alcătuirea operei sale. În al doilea rînd — spune Kant — genialitatea, prin urmare sursa, izvorul operei de artă, neconducîndu-se de reguli, este originală. Unul din atributele genialității este, așadar, originalitatea. Dar cum pot exista și originalități absurde — spune Kant — atunci este evident că genialitatea care creează modele este o genialitate exemplară, pilduitoare. Prin urmare, ultimele două atribute ale genialității în analiza lui Kant sînt : pe de o parte *originalitatea,* pe de altă parte, *exemplaritatea.*

Vă mărturisesc că aci eu remarc o contrazicere internă a ideilor lui Kant. Căci dacă genialitatea este originală, această originalitate n-a fost numai a artiștilor

https://biblioteca-digitala.ro

geniali care au trăit altădată, ea este desigur și a artiștilor care trăiesc împreună cu noi sau care vor trăi după noi. Așa încît, nu se vede bine cum artiștii ulteriori rămînînd originali, operele trecutului ar mai putea fi înzestrate cu atributul exemplarității pentru ei. Prin această frapantă neconcordanță a ideilor în acest punct al esteticei lui, Kant ne apare mai degrabă ca un produs de trecere, ca un conglomerat mixt, în care glăsuiește deopotrivă vremea nouă, sfărîmătoare a regulelor, dar și ceva din spiritul vremii vechi, a vremii clasice, respectuoasă de norme, de canoane, de reguli. De altfel, cine urmărește mai departe evoluția ideilor estetice poate observa cum, cu timpul, din conceptul genialității a fost eliminat din ce în ce mai mult atributul secundar, subsecvent, al exemplarității, pentru a se menține numai atributul originalității ca acela care este constitutiv pentru firea înzestrării de geniu. Geniu și originalitate sînt în multe privințe termeni care se acoperă. Originalitatea în timp și originalitatea în spațiu, adică noutatea, sînt pentru o estetică mai nouă semnul evident al înzestrării artistice geniale.

Această prețuire și — aș îndrăzni să spun — această suprapreţuire a noutății și fenomenul la care această suprapreţuire dă naștere, foamea și setea după noutate, explică multiplicitatea curentelor artistice în tot veacul al XIX-lea și al XX-lea și rapiditatea cu care ele se înlocuiau, în așa fel încît la un moment dat arta a devenit un adevărat aspect al modei. Moda încetase de a mai fi, ca în trecut, un aspect vestimentar și decorativ, pentru a îngloba în sfera ei și arta, această artă nouă, dominată de nevoia de noutate cu orice preț, așa de caracteristică pentru viața artistică mai nouă și la care trebuie să reflecteze oricine dorește să înțeleagă structura artistică a vremii noastre. Lucrurile au mers atît de departe, încît iată, dacă îmi este permis să citez un critic, desigur foarte instructiv, dar de mai mică însemnătate decît marele legiuitor estetic despre care m-am ocupat pînă acum, iată pe criticul francez Remy de Gourmont afirmînd principiul său într-una din lucrările lui de critică : „Unul din elementele artei — spune el — este noutatea ; un element atît de esențial, încît el fundează aproape

https://biblioteca-digitala.ro

singur arta în totalitatea ei. Atunci cînd noutatea lipsește, arta, întocmai ca un vertebrat fără vertebre, se prăbușește și se lichefiază într-o masă gelatinoasă pe care refluxul ar fi lăsat-o pe plajă".

Întreaga critică gourmontiană este călăuzită de ideea de noutate; orice produs artistic este examinat sub aspectul noutății lui. Unde urechea criticului înregistrează sunetul nou, acolo el recunoaște și valoarea. Noutatea și valoarea sînt, pentru această poziție critică, termeni sinonimi. Evident, Gourmont vorbește numai de noutate, în timp ce originalitatea, după cum o va arăta analiza ceva mai detaliată pe care o vom întreprinde încă din prelegerea viitoare, mai are și alte atribute, ca, de pildă, atributul ineității, adică al faptului de a fi înnăscut, și atributul valabilității.

Ei bine, cu toată înclinația evidentă a esteticei și criticei moderne de a accentua momentul originalității în creație, lucrurile n-au rămas aci. Și lucrurile n-au rămas aci pentru că reflexia filozofică este ea însăși un aspect al istoriei. Și filozofia este istorie, ca tot ce există pe această lume. În această privință, reflexia filozofică nu este niciodată gata, nu se găsește niciodată la termenul ei. Filozofia trăiește împreună cu oamenii; și cum oamenii se schimbă, cum generațiile se succed și cum, succedîndu-se, ele privesc lumea cu ochi mereu tineri, cum perspectivele variază neîncetat, teoriile filozofice nu pot rămîne pe loc. Filozofia sistematizează viziunea oamenilor despre lume, a oamenilor care mor, dar și a celor care se nasc, a oamenilor tineri. Filozofia, poate, la urma urmei, este o ocupație care interesează în primul rînd pe tînăr, adică pe omul care își organizează viziunea lui despre lume. De aceea filozofia este un lucru al școalei, o faptă a comunității școlare, a academiei. Filozofia este academia însăși, școala înaltă în care un tînăr cu sufletul nobil dorește să-și întocmească viziunea lui despre lume. Acesta este înțelesul prim al filozofiei, așa cum a fost fixat încă în antichitate, în „Academia" lui Platon. Și atunci, dacă este așa, se înțelege de ce în măsura în care creștea și triumfa estetica originalității își urma alături drumul, pentru a-și pregăti propriul lui triumf, un alt curent, un curent potrivit căruia opera de artă, deși

https://biblioteca-digitala.ro

este un produs al originalității, nu este totuși un produs arbitrar. Deși izvorul operei de artă este un suflet individual vibrînd cu noutate la atingerile lumii, cu toate acestea opera de artă nu este o alcătuire arbitrară, sărită afară din lanțul determinărilor universale. Opera de artă este, fără îndoială, un produs determinat. Este mai întîi determinat de materialul pe care artistul îl folosește : nu aceeași este opera unui maestru care sculptează în lemn cu aceea a maestrului care sculptează în piatră. Materialul modifică viziunea lui sau, în tot cazul, materialul nu este receptiv decît pentru o anumită viziune. Nu se pot face, de pildă, din porțelan, statui monumentale, cum este statuia regelui Carol I, făcută de Mestrovici. Valorile artistice pe care le dă pictura în ulei nu le poate da acuarela. Și nu același accent liric rezultă dintr-un lied de Goethe sau dintr-un cîntec de Leopardi. Materia limbii, italiană sau germană, scoate alte sunete. Poetul cîntă împreună cu întreaga limbă a obștei lui naționale, națiunea întreagă cîntă cu el, și valorile lui artistice sînt acelea ale materialului sau ale instrumentului pe care poetul l-a înstrunat.

Opera de artă este apoi determinată de tehnica folosită. Dacă egiptienii antichității au făcut piramidele, lucrul se datorește faptului că ei făcuseră descoperirea de mare importanță a planului înclinat, adică ei au descoperit că un obiect greu poate mai ușor să fie ridicat atunci cînd e transportat pe un plan înclinat decît cînd e ridicat pe o linie verticală. Dacă ceramica veacului al XVI-lea ajunge la rezultatele pe cari le admirăm în atîtea muzee de artă, lucrul se datorește desigur și marilor invenții tehnice de caracter chimic pe care în fața cuptoarelor lui le descoperise genialul Bernard Palissy. Romanul naturalist al veacului al XIX-lea este, în bună parte, un produs al noii tehnice de anchetă socială, deprinsă mai întîi în practica jurnalismului veacului al XIX-lea. Fără această tehnică nouă a informării, a observației, nu putea să apară romanul naturalist al unor autori ca frații Goncourt, Daudet, Zola etc.

Opera de artă este apoi un produs determinat de spiritul timpului. Spiritul timpului conformează adînc produsul artistic. Același motiv al lui Faust îl tratează în

https://biblioteca-digitala.ro

veacul al XVI-lea poetul englez Marlowe și, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea, Goethe, în renumitul lui poem. Dar spiritul timpului transformă motivul : Marlowe, omul vremii lui, dominat încă de o viguroasă morală religioasă, îl condamnă pe Faust ; Goethe, omul unei vremi în care laicismul zguduise vechile morale religioase și impusese prețuirea exemplarului uman creator, aduce mîntuirea lui Faust. Spiritul timpului transformase motivul.

Motivul însuși este una din condițiile care determină opera de artă. Nu demult, Teatrul Național din București a reprezentat piesa lui Molière *Don Juan*, o piesă interesantă și pentru motivul să avem aci în față un Molière care diferă de sine însuși, aș spune un Molière care se depășește, un Molière shakespearizant. Aceasta provine dintr-o anumită împrejurare, și anume din aceea că Molière se oprise în fața unui alt motiv decît acelea în fața cărora se oprea de obicei, un motiv nou. Acest nou motiv înstrunează puterile lui creatoare într-o direcție nouă și surprinzătoare. Opera face impresia unei manifestări preromantice, aproape goetheene sau byroniene, într-atît motivul determină fizionomia generală a operei.

Dar se va spune : bine, toate acestea sînt, fără îndoială, condiții determinante ale operei, dar aceste condiții lucrează numai ca niște limite peste care se afirmă biruitor și el însuși nedeterminat geniul individual al artistului ! Dar geniul individual al artistului nu e nici el punctul de emanație al unor produse arbitrare. Geniul artistic este și el un ansamblu de limite, o structură. Un artist nu poate face orice, ci numai ceea ce stă în posibilitățile geniului lui. Și atunci, evident, datoria criticei este să înțeleagă această multiplicitate de condiții care fac din opera de artă un produs multiplu determinat. Poate că criticul nu este în măsură să ducă pînă la capătul ei lucrarea determinării operei de artă, dar el este obligat, în tot cazul, să încerce a o duce cît mai departe cu putință. Pentru faptul că opera de artă este un produs individual, irepetabil, unic, ancheta critică nu trebuie să dezarmeze, ci ea trebuie să nu ostenească în a strînge cît mai mult cercul determinărilor cognoscibile în jurul operei de artă. Făcînd așa, el va justifica vederea este-

https://biblioteca-digitala.ro

ticei potrivit căreia opera de artă este produsul coadaptării multiple dintre material, tehnică, motiv, spiritul timpului și structura personală a genialității creatoare. Efectul de ansamblu al acestei coadaptări multiple alcătuiește perfecția. O operă spunem că este perfectă atunci cînd sesizăm în ea această coadaptare a tuturor condițiunilor care i-au dat naștere.

În felul acesta însă observați că se reface vechea problemă, vechiul contrast dintre estetica originalității și estetica regulelor, căci, iată, opera de artă este supusă unor reguli, ea are o legalitate profundă, nu este un produs arbitrar. A determinat-o, aș spune, întregul univers. Ea este acolo și palpită în frumusețea ei unică, pentru că s-au potrivit ca s-o producă împrejurări provenind din punctele cele mai deosebite ale lumii. Aci, la punctul de intersecție al atîtor serii cauzale, apare opera de artă, și mintea omului poate să urmărească, cel puțin în parte, ansamblul de corelații care a produs-o. Opera de artă are o legalitate profundă. Dar dacă nu are reguli externe impuse de tratate sau recomandate de maeștri, este însă evident că ea are propriile ei reguli interne, imanente. Și dacă este așa, atunci este limpede că ne găsim din nou în fața unui contrast, a unei opoziții : alături de estetica originalității, pentru care opera de artă este produsul unui geniu individual, există estetica perfecțiunii, pentru care opera de artă este produsul coadaptării unui mare număr de condiții.

Ce rezultă oare de aci pentru atitudinea practică a artistului ? Se cuvine oare ca artistul și lucrarea lui să se dirijeze după steaua fixă a genialității individuale sau după legalitatea imanentă a operei pe care are s-o înfăptuiască ? Trebuie artistul să aspire în primul rînd să dea expresie absolută, unică, nouă sufletului său nerepetat în lume sau trebuie el să aspire a face o lucrare adînc întemeiată, o lucrare perfectă ? Trebuie el să fie preocupat de noutate cu orice preț sau trebuie să fie preocupat de perfecție ? Trebuie, cu alte cuvinte, să-l dirijeze ideea originalității sau ideea perfecțiunii ?

În realitatea faptelor au existat epoce călăuzite de idealul originalității și epoce călăuzite de idealul perfecțiunii.

https://biblioteca-digitala.ro

În prelegerile viitoare, după ce voi fi terminat cu analiza conceptului de originalitate și a conceptelor înrudite pe care le veți vedea, voi schița o istorie a originalității în alternanța ei cu ideea de perfecțiune. Dar, evident, nu mă voi mărgini la o expunere istorică. Peste acest contrast sau dincolo de el, voi căuta să surprind sinteza mai adîncă și mai înaltă și o voi face condus de ideea de a cuceri, împreună cu dumneavoastră, o nouă normă în lucrarea de refacere și înălțare a țării, căreia trebuie să-i dăruim toate energiile noastre.

PRELEGEREA a II-a

În prelegerea precedentă am inaugurat cursul primului semestru, consacrat problemei originalității. Am căutat să definesc întrebarea fundamentală a cursului și spuneam că, pentru un lung răstimp, creația a fost socotită ca o lucrare conformă regulelor, pînă cînd s-a organizat convingerea că lucrarea artistică, aceea căreia i se potrivește cu deosebire numele de creație, este rezultatul unei puteri pe care natura o sădește în sufletul omenesc, și nu al conformării la regule sau norme. Geniul este puterea care obține lucrarea de artă, și nu cunoașterea normelor sau regulelor. În fața acestei idei, căreia i-a trebuit un număr de secole pentru a se constitui, s-a ridicat la un moment dat părerea contrarie, definită și ea în prelegerea precedentă, potrivit căreia creația, fie ea și genială, trebuie să se conformeze normelor interne ale lucrării pe care ți-o propui, acelor norme care rezultă deopotrivă din natura materialului prelucrat, a tehnicei pe care o folosești, a timpului căruia te adresezi și a structurii sufletești mobilizate pentru a realiza această creație. Înțelesul regulei sau al normei s-a schimbat o dată cu aceasta în mod fundamental, căci regula nu mai era socotită ca o prescripție impusă din afară lucrătorului artistic, ci ca o condiție imanentă, rezultînd din însăși tema pe care creatorul și-o propune. Numai atunci cînd se produce o adecvare perfectă între diferitele condiții obiective ale creației lucrarea care rezultă este perfectă.

https://biblioteca-digitala.ro

În fața acestor două poziții se pune întrebarea : se cuvine oare ca artistul și, în mod general, orice creator de cultură să se orienteze după steaua fixă a propriei lui individualități sau după norma obiectivă a lucrării pe care o întreprinde ? Se cuvine să urmărească el idealul originalității sau pe acela al perfecțiunii ?

Vom vedea în cursul expunerii că este necesar să asociem de cuvîntul „originalitate" un înțeles oarecum deosebit de acela care a fost dat cuvîntului în trecut. Dar pînă la această etapă a expunerii, vom arăta că în decursul ideilor, al moravurilor și al creației, idealul originalității a alternat cu idealul perfecțiunii. Dar și pînă la această expunere istorică, pentru care vom consacra partea de mijloc a cursului din acest semestru, este necesar să privim mai de aproape și să încercăm o analiză ceva mai detaliată a conceptului de originalitate, ceea ce vom face chiar astăzi.

Ce înseamnă *originalitate ?*

O analiză atentă distinge în conceptul de originalitate mai multe note componente. Originalitatea subordonează în conținutul ei, ca o primă și foarte importantă notă alcătuitoare, ideea de noutate. Este original un om care în manifestările lui produce în conștiința celor care îl urmăresc impresia de noutate. Dar și ideea aceasta de noutate are nevoie de mai ample explicații, căci, într-adevăr, ea aparține unei duble corelații : o corelație temporală și una spațială. La o primă vedere, noutatea este un concept temporal : „noul" se opune „vechiului". În succesiunea formelor de cultură, de pildă a formelor de artă, formele noi apar pe linia timpului după cele vechi. Noutatea este însă un concept care aparține și unei corelații spațiale. Am spus că noul se opune vechiului ; dar pentru ca două forțe sau două atitudini să se opună una alteia, ele trebuie să se găsească la un moment dat în același moment, ele trebuie să se confrunte în prezent. Opoziția nu poate să existe decît între manifestări ori forțe care se confruntă în același moment al duratei. Urmează de aci că noutatea este în același timp un concept spațial și temporal și că el aparține unei duble corelații : „nou-vechi" și „nou-comun" (obișnuit sau or-

https://biblioteca-digitala.ro

dinar). Cum putem rezolva această contradicție ? Cum e posibil ca un lucru să fie nou pentru că pe linia timpului el apare după un alt moment, după un alt lucru mai vechi, și cum poate, în același timp, el să se opună ca nou unor lucruri comune, dar care în același timp aparțin aceluiași moment al duratei ca și el ? Soluția acestei contradicții este oarecum greu de găsit numai din pricină că noi ne formăm o idee artificială despre natura timpului. Noi ne închipuim timpul ca o linie dreaptă pe care momentele duratei înaintează din trecut către viitor și în care momentele duratei sînt exclusive unele față de altele. În realitate însă, în orice moment al duratei, „vechiul" pătrunde în „nou". Este suficient să examinăm duratele concrete pentru a ne convinge de acest lucru. Iată, de pildă, o epocă istorică în care o lume nouă a luat naștere ; aceasta nu înseamnă că lumea cea veche a dispărut cu desăvîrșire. Există fenomene de fuziune, de pătrundere a vechiului în nou. Cînd lumea cea nouă s-a constituit definitiv în una din epocile trecute ale istoriei, în același timp o altă formă de viață, o altă lume, începe să încolțească. Niciodată nu ne aflăm, atunci cînd considerăm dezvoltarea istorică a omenirii, în fața unor momente exclusive unele față de altele, ci totdeauna în fața unor interpenetrații, mai mult sau mai puțin profunde, între „vechi" și „nou". Din această pricină, noutatea poate fi în același timp și temporală, și spațială, ea poate aparține unei duble corelații, și lucrurile noi pot fi corelative deopotrivă și cu cele vechi, dar și cu cele comune sau obișnuite. Cînd Victor Hugo prezintă, în anul 1830, drama sa istorică *Hernani* comitetului Teatrului Francez, lucrarea este socotită foarte nouă, scandalos de nouă, dar aceasta nu din pricină că spiritele contimporane remarcau contrastul ei cu ceea ce fusese și încetase să mai trăiască. Ultimii reprezentanți ai tragediei clasice erau încă contimporanii lui Hugo și aveau delegații lor pînă și în comitetul de conducere al Teatrului Francez. Impresia de noutate nu rezultă, așadar, numai din comparația acestei drame a lui Hugo cu ceea ce scriseseră poeții tragici francezi cu un veac sau două mai înainte, dar și din comparația noii creații a lui Hugo cu ceea ce continuau să scrie acei poeți tragici fran-

https://biblioteca-digitala.ro

cezi care în acel moment reprezentau pătrunderea trecutului în prezent.

Oricum ar fi, este însă limpede și incontestabil că prima notă alcătuitoare a originalității este noutatea. În asemenea măsură noutatea este un element constitutiv al impresiei de originalitate, încît unii le confundă și socotesc că este totdeauna original ceea ce poate fi numai nou. Această convingere este însă greșită, fiindcă veți vedea îndată că în conceptul de originalitate mai intră și alte note alcătuitoare. Intră, de pildă, noțiunea de ineitate. Ce este această ineitate ? Energiile și atitudinile sufletești ale unui individ sînt înnăscute sau achiziționate. Originalitatea denumește totdeauna o energie, o atitudine sau o manifestare care prin izvorul lor sînt înnăscute. Există, fără îndoială, și achiziționarea unor atitudini noi. Cine examinează, de pildă, fenomenul modei își dă seama că există fenomenul de achiziție a noutății. Este însă o mare deosebire între noutatea achiziționată și noutatea înnăscută. Ne dăm seama de această împrejurare atunci cînd reflectăm la fenomenul manierismului, unde anumite atitudini noi sînt achiziționate, deprinse și manifestate de către unii indivizi. Dar impresia de artificialitate cu care înregistrăm fenomenul de manierism nu lasă nici o îndoială asupra împrejurării că nu toate manifestările noi merită caracterizarea de originale, ci numai cele înnăscute. Este just, așadar, să considerăm că o a doua notă constitutivă a originalității este ineitatea ei.

A treia notă constitutivă a originalității este spontaneitatea. Într-adevăr, energiile și atitudinile sau manifestările sufletești pot lucra fie prin mediația unor reprezentări sau a unor regule, fie printr-un procedeu imediat. Ei bine, originalitatea nu lucrează prin mediația sau mijlocirea unor regule, ci lucrează cu spontaneitate. În asemenea măsură caracterul acesta este constitutiv pentru noțiunea de originalitate, încît Kant, vorbind de originalitate ca de un atribut al geniului, înțelegea, de fapt, prin originalitate numai spontaneitate. Reflexiile sale din *Critica judecății*, la care mă refeream în expunerea de rîndul trecut, ne arată limpede că filozoful german înțelegea, de fapt, prin originalitate numai spontaneitate. Geniile — preciza Kant — sînt originale deoa-

https://biblioteca-digitala.ro

rece nu se conduc după reguli mai dinainte stabilite și nici nu au conștiința normelor pe care în mod inconștient le aplică ; originalitatea este, așadar, în primul rînd, pentru Kant, spontaneitate.

În sfîrșit, a patra notă constitutivă a noțiunii de originalitate o alcătuiește valabilitatea ei. Căci există manifestări în același timp noi, înnăscute și spontane și care, cu toate acestea, nu sînt originale deoarece nu sînt valabile. Gîndiți-vă la aberațiile unui om extravagant, la maniile unui nebun. Toate aceste manifestări sînt, fără îndoială, noi, ele sînt și înnăscute, sînt și spontane, dar nu merită totuși numele de originale, deoarece din constituirea lor lipsește caracterul de valabilitate. Nu putem asocia ideea nici unei valori cu aceste manifestări și din această pricină le numim extravagante, delirante, maniace, aberative ș.a.m.d., dar nu originale.

Poate că, în timp ce desfăceam în modul acesta compoziția noțiunii de originalitate, unii dintre dumneavoastră își vor fi spus că această originalitate, despre care urmează să ne ocupăm pe larg, seamănă foarte de aproape cu alte noțiuni. Și într-adevăr există și alte noțiuni, cel puțin două, care pot fi socotite drept înrudite cu aceea de originalitate. Așa este noțiunea de „geniu" sau „genialitate", despre care ne vom ocupa în partea istorică a cursului nostru. Deocamdată voi vorbi despre genialitate numai în măsura și pe întinderea strict necesară expunerii de astăzi, consacrată în primul rînd precizării conceptului de originalitate. Ei bine, genialitatea este și ea înnăscută, este spontană, este, fără îndoială, valabilă și are și atributul noutății. Un geniu care irumpe în lume provoacă în contimporanii lui, fără îndoială, impresia noutății. Cu toate acestea, vom vedea îndată că sînt deosebiri esențiale între genialitate și originalitate. Un alt concept înrudit cu originalitatea și care tocmai din această pricină trebuie să fie separat prin limite stricte de conceptul originalității este noțiunea de „autenticitate", un termen care a pătruns de cîtva timp și în vocabularul nostru filozofic și pe care nu e rău să-l examinăm mai de aproape, dacă recunoaștem că una din primele sarcini ale unui învățămînt filozofic este tocmai lămurirea cuvintelor. Cuvîntul de „autenticitate" sau „autentic" foarte

https://biblioteca-digitala.ro

adeseori este folosit într-un înțeles identic cu cuvîntul de „adevărat". Spunem că o povestire sau o relatare de fapte este autentică atunci cînd ea este conformă stării de fapt pe care o narează. Dar adevărul însuși este luat aci într-un înțeles anumit, care este cel mai obișnuit, dar care nu este singurul posibil. Într-adevăr, după o veche definiție, adevărul este adaptarea intelectului la lucruri, *adequatio intellectus et rei* — cum suna definiția medievală. În acest înțeles putem vorbi despre unele manifestări ale noastre ca despre manifestări adevărate sau autentice. Dar cuvîntul de „autentic" sau „autenticitate" mai are și un alt înțeles, ceva mai special : înțelesul juridic. Se vorbește de „acte autentice". Un act este autentic atunci cînd a primit inscripția unei autorități juridice. De cîtva timp însă, vă spuneam, cuvîntul „autentic" a pătruns și în vocabularul disciplinelor morale, și anume în legătură cu unele din curentele antiindividualiste ale deceniilor din urmă. În cuprinsul acestor curente și al societăților care și le-au asumat, la un moment dat a început a fi prețuit mai mult omul autentic decît cel original sau decît omul problematic, care se opune omului autentic dintr-un alt punct de vedere. A fost preferat un „țăran autentic" sau un „nobil autentic", acel om pe care îl preferă uneori și poporul nostru atunci cînd recomandă cuiva „să vorbească cum îi e vorba și să se poarte cum îi e portul". A fi autentic înseamnă a manifesta în tot felul tău de a fi o potrivire perfectă între această manifestare și datele tale naturale. Cînd într-o societate de oameni foarte artificiali irumpe un om autentic, subliniem împrejurarea cu o aprobare morală; ne place un om autentic, oricare ar fi nivelul sau categoria în care se plasează autenticitatea lui. Autenticitatea aceasta este și ea, ca și originalitatea, înnăscută, este spontană, este și valabilă de vreme ce însoțim apariția unui ins autentic cu sentimente de aprobare morală. Poate că numai noutatea lipsește din grupul de atribute al autenticității pentru ca noțiunea respectivă să se suprapună cu totul noțiunii de originalitate.

Dar dacă sînt atîtea apropieri între originalitate, genialitate și autenticitate, care sînt deosebirile dintre aceste

https://biblioteca-digitala.ro

trei noțiuni și dintre realitățile pe care în mod respectiv ele le desemnează?

Deosebirea dintre originalitate, genialitate și autenticitate provine, în primul rînd, din repartizarea felurită a accentului fundamental pe notele componente. Așa, de pildă, autenticitatea accentuează mai puternic factorul ineității. Am definit doar autenticitatea drept efectul adecvării dintre manifestarea socială a unui individ și datele lui naturale. Firește că în compoziția autenticității intră și spontaneitatea și nemijlocirea și valabilitatea, dar, cu toate acestea, nota alcătuitoare care ne izbește mai puternic în impresia de autenticitate este felul de a fi înnăscut al omului autentic. Din acest punct de vedere, nu e rău să ne oprim puțin și în fața deosebirii dintre omul autentic și omul problematic. Cuvîntul de „problematic", de „om problematic", are și el un oarecare trecut filozofic. Cel dintîi care a vorbit despre oameni problematici sau despre „naturi problematice" a fost Goethe. Cuvîntul acesta a revenit mai tîrziu într-un roman al lui Spielhagen, *Problematische Naturen*. Ce sînt aceste naturi problematice? Sînt oameni în luptă cu ei înșiși. Cine se luptă cu sine însuși? Se luptă cu sine însuși acela care este făcut din mai multe bucăți, acela în care părțile lui alcătuitoare n-au fuzionat complet, acela în care fundamentul natural fiind slab, defectuos sau prea complex, insul nu reușește să producă acea justă adecvare a manifestării sociale la datele lui firești. Fără îndoială, remarca aceasta nu se leagă cu nici o idee de valoare și este o mare problemă dacă, cel puțin în domeniul creației intelectuale, valorile fundamentale nu vin mai degrabă de la naturile problematice decît de la cele autentice. Filozoful care dă răspunsul unei întrebări o face din pricină că această problemă este vie în el însuși, este o problemă a structurii lui. Orice filozofie este, în ultimă analiză, o creație autobiografică. Nimeni nu cercetează — poate în afară de profesorii de filozofie — chestiuni care nu-l interesează într-un mod profund și nu-l angajează într-un chip dramatic. Problema trebuie să fie a ta pentru a încerca să-i dai un răspuns. Și, evident, naturile problematice, cum le arată și termenul cu care le denumim, au în mai mare măsură probleme decît natu-

https://biblioteca-digitala.ro

rile autentice. Sînt oameni problematici și aceia care nu au în decursul vieții lor o dezvoltare unilineară. Filozoful american W. James a deosebit odată între oamenii care se nasc pentru o singură oară și oamenii care se nasc de două ori. Sînt oameni care se nasc de două ori : convertiții, autorii apostaziilor, acei care se aruncă subit într-o revoltă, acei care schimbă drumul vieții la mijlocul ei, inșii care trăiesc răsturnări adînci. Acești oameni sînt naturi foarte prețioase. Religiile, de pildă, și-au legat totdeauna speranțele lor mai cu seamă de aceste naturi capabile de moarte și de renaștere, de oamenii care pot să se nască pentru a doua oară. Negația vechiului Adam și renașterea credinciosului într-o nouă credință este o transformare la care face apel deseori religia și pe care o execută mai cu seamă oamenii aceștia predispuși la palingenezii repetate, la morți și renașteri. Și atunci, cunoscînd mai bine pe omul problematic, putem înțelege mai ușor și pe cel autentic. Omul autentic este acela care trăiește fără probleme și a cărui viață se dezvoltă unilinear, din datele lui naturale.

Dar dacă sînt atîtea apropieri între omul autentic și cel original, tot atîtea apropieri sînt și între omul original și cel genial. Dar și aci accentul fundamental este altfel repartizat. Există desigur genii de diferite categorii. Dar oricare ar fi varietatea înzestrărilor geniale, o trăsătură comună le leagă. Ceea ce ne impresionează în apariția genială este, în primul rînd, expansiunea enormă a valorii lor. Iată pe Molière și pe Shakespeare. Cel dintîi este poate mai degrabă un geniu autentic, celălalt un geniu problematic. Lucrul a fost resimțit încă de la finele veacului trecut, atunci cînd poetul și filozoful Fr. Schiller scria tratatul lui asupra poeziei naive și sentimentale. Tipul poetului naiv, pentru care Schiller dă exemplul lui Molière sau al tragicilor greci, reproduce foarte de aproape conceptul mai nou al autenticității. Tipul poetului sentimental, pentru care Schiller citează exemplul unui Ovidiu în antichitate, al lui Shakespeare printre cei moderni, amintește mai degrabă noțiunea goetheană și postgoetheană de „problematic". Ce este, într-adevăr, poetul naiv, după Schiller ? Este acel care stă în natură, în timp ce poetul sentimental este acel care

https://biblioteca-digitala.ro

caută natura, pentru care natura este o problemă, pentru că n-o găsește în sine însuși, ci trebuie s-o afle în afară. Sentimentalul se îndreaptă deci către natură cu acel sentiment de neliniște, de jale și nostalgie care alcătuiește caracteristica esențială a tipului său moral. Există, în adevăr, o mare deosebire între liniștea suverană a poetului naiv, așa cum l-au reprezentat mai cu seamă clasicii antichității, dar și unii clasici moderni, și neliniștea, înfrigurarea poetului sentimental, ale cărui exemplare reprezentative sînt de căutat mai ales printre moderni. Această deosebire, care reproduce pe aceea dintre autentic și problematic, nu acoperă totuși ceea ce este caracteristic tuturor geniilor, și anume extrema, imensa valoare a înzestrării și manifestării lor.

Dacă, așadar, autenticitatea accentuează mai puternic ineitatea, este drept să spunem că genialitatea accentuează mai puternic valabilitatea. Originalitatea însă accentuează mai puternic noutatea. Iată pe Racine și pe Shakespeare. Ei sînt la fel de geniali. Dar cel din urmă, Shakespeare, fiind mai nou față de întreaga serie a creațiilor dramatice care l-au precedat, a fost resimțit mai nou. Atunci cînd îi situăm în istorie, Shakespeare ni se pare mai nou decît Racine. Din această pricină spunem că Shakespeare este mai original decît Racine în momentul în care el apare, fără să putem spune totuși că înzestrarea unuia este mai valabilă decît a celuilalt și că produsul unuia se cuvine să fie atașat cu o apreciere mai înaltă decît prețuirea pe care o dăruim celuilalt.

Dar și dintr-un alt punct de vedere putem să precizăm deosebirea dintre aceste trei noțiuni, autenticitate, genialitate și originalitate, și anume din punctul de vedere al raportului pe care fiecare din ele îl întreține cu societatea. Autenticul se încadrează în societate. Există, fără îndoială, și oameni autentici care apar în contrazicere cu mediul lor social. Dar aceasta numai din pricină că societatea este în momentul acela falsificată. Apariția oamenilor autentici într-o adunare de oameni artificiali lucrează ca un puternic reactiv, care readuce această societate la conștiința tipului ei profund și real. În aceasta stă valoarea oamenilor autentici. Viața socială este așa

https://biblioteca-digitala.ro

de complexă, atîtea influențe se încrucișează în interiorul ei, încît din cînd în cînd este necesară apariția unui om autentic, menit să readucă societatea artificializată, dintr-o pricină sau alta, la conștiința realității ei profunde.

Dacă autenticul se încadrează în societate, omul genial domină societatea. Omul genial ne face impresia că se găsește deasupra societății, că se ridică la mari înălțimi deasupra nivelului ei moral sau intelectual. Din această împrejurare apare ceea ce s-a numit de atîtea ori „solitudinea" geniului. Geniul este solitar în mijlocul societății în care apare dominînd-o. Întrecînd-o dintr-un nivel înalt, geniul are deseori parte de incomprehensiunea sau nerecunoștința contimporanilor. Este deci un efect oarecum natural al raportului pe care geniul îl întreține cu societatea.

Individul original se opune și el societății, dar nu dintr-o perspectivă superioară, ci dintr-una laterală. El nu se luptă cu societatea pentru că o domină de la o mare înălțime, ci pentru că în interiorul ei găsește motivul acestei opoziții. Astfel, dacă e just să spunem că individul autentic este *solidar* și că geniul este *solitar*, e tot atît de drept să spunem că originalul este *singular*. Cine aprofundează deosebirea dintre solidaritatea, solitudinea și singularitatea socială obține un nou temei al deosebirii dintre indivizii autentici, geniali și originali.

Izolarea originalului nu constă deci dintr-o înălțare superbă, orgolioasă, ca la geniu, ci din lupta cu mediul, dintr-o revoltă ale cărei forme variate le vom urmări mai de aproape atunci cînd vom studia unele figuri de originali în istoria moravurilor. Iar atitudinea mediului față de personalitățile originale nu este atît o atitudine de incomprehensiune și nerecunoștință, ca aceea a societății față de personalitățile geniale, cît o atitudine de uimire și uneori de dispreț. Tragedia geniului este să resimtă incomprehensiunea mulțimilor sau nerecunoștința lor. Drama originalului este să se izbească de uimirea ori de disprețul contimporanilor. Examinarea tuturor acestor caracterizări, culese deopotrivă din firea înzestrărilor pe care le-am analizat, cît și din reacțiunile cu care mediul social răspunde la aceste înzestrări, sfîrșește prin a pre-

https://biblioteca-digitala.ro

ciza granițele dintre genialitate, autenticitate și originalitate și prin a determina încă mai de aproape conținutul acestei din urmă noțiuni.

PRELEGEREA a III-a

În prelegerea precedentă am întreprins analiza ideii de originalitate. Ați văzut care sînt notele componente ale acestei idei. Originalitatea include în conținutul ei noutate, ineitate, spontăneitate și valabilitate. Cum aceste note subsecvente se găsesc deopotrivă în conținutul ideii de originalitate, dar și în acela al ideii de genialitate sau de autenticitate, care sînt, prin urmare, termeni înrudiți între ei, am simțit nevoia să stabilim deosebirile care subzistă între aceste trei noțiuni, cu toată strînsa lor înrudire. Partea a doua a prelegerii precedente a fost, așadar, consacrată stabilirii distincțiilor dintre originalitate, genialitate și autenticitate. Pentru a reveni la ideea de originalitate și la chipul în care ea a alternat în decursul moravurilor și al ideilor cu ideea de perfecțiune, este necesar să stabilim momentul cînd ea irumpe pentru prima oară în atitudinile oamenilor și în crezurile care-i conduc. Acest moment este al Renașterii italiene. Dar pentru a înțelege bine Renașterea italiană în această tendință a ei, este necesar în prealabil să stabilim caracterele diferențiale ale epocii de cultură care a precedat-o și cu care ea alcătuiește un contrast, adică ale evului mediu.

Evident, cum prin evul mediu se înțelege o lungă epocă de cultură, este firesc ca în tot răstimpul ei să se fi încrucișat numeroase curente în ideile oamenilor și în comportările lor. Nu voi cădea deci în păcatul acelei simplificări și generalizări pripite care vorbește despre evul mediu ca de o epocă omogenă, cînd în realitate diversitatea de curente care l-au străbătut este pentru cunoscători destul de mare. Vorbind despre evul mediu, mă voi referi în special la secolul în care tendințele lui, uneori latente, ajung la o culminare. Voi vorbi de momentul final al evului mediu, de veacul al XII-lea și al XIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Evul mediu a construit cultura și istoria lui pe două moșteniri, care au alcătuit temeliile acestei însemnate epoci de cultură. Una din aceste moșteniri este cultura veche așa cum au transmis-o popoarelor din occidentul Europei latinii. Cea de-a două moștenire de cultură este aceea a creștinismului. Dar ambele aceste culturi sînt culturi universaliste, adică culturi care formulează și tind să impună oamenilor norme generale, culturi care cred în unitatea speței omenești și socotesc că omenirea trebuie să asculte de norme universale. Va fi un lung proces, coincizînd cu preocupări devenite din ce în ce mai clare și mai urgente, acele care constau din depășirea universalismului evului mediu așa cum l-a condiționat dubla lui moștenire de cultură. Pînă cînd însă universalismul să fie depășit și, în locul lui, geniile naționale ale diverselor popoare să se afirme cu expresia lor specifică în literatură, în artă, în filozofie, în viața de stat, evul mediu reprezintă o epocă universalistă prin excelență și, în același timp, o epocă de mari și de puternice legături.

Un filozof german al ideilor, K. Joel, a scris o interesantă carte de istorie a ideilor în cultura europeană, sub titlul *Wandlungen der Weltanschauung (Transformările concepției despre lume)*, lucrare care a apărut în 1928 și care își propune să arate cum în istoria culturii europene epocele în care oamenii trec sub puternice legături alternează cu epoce în care aceste legături se desfac. Sînt epoci de legătură, constrîngere, de severă încadrare a omului în forme fixe și epoci de dezlegare, de desfacere, de libertate, de individualism. Nu încape nici o îndoială că evul mediu, în special în veacurile lui culminante, reprezintă, după schema pe care o stabilește K. Joel, o epocă de puternice legături. Totul aspiră către forme legate și, în același timp, către forme universaliste. Organizația de stat tinde către forme imperiale, întreaga lume cultivată a Occidentului intră în legătura puternică a unei forme universaliste de stat — Sfîntul Imperiu Roman de Națiune Germanică. Biserica are în acest timp tendința să adune pe toți oamenii la sînul ei ; este ceea ce alcătuiește ecumenicitatea bisericii catolice. Gîndirea filozofică construită pe un fundament unic, și anume pe

https://biblioteca-digitala.ro

vechea filozofie a lui Aristoteles, tinde să se dezvolte într-un sistem bine articulat, sistemul filozofiei scolastice. Un stil artistic domină toate manifestările de artă ale vremii, stilul gotic. Poezia lirică a vremii, așa cum o creaseră trubadurii Sudului, deși prin impulsul ei fundamental manifestă spontaneitatea sufletului unui om ajuns de curînd la conștiința de sine, iubește și ea formele fixe ; există conoane rigide ale inspirației provensale în poezia trubadurilor. Clasele sociale sînt bine delimitate, sînt rare cazurile trecerii dintr-o clasă socială în cealaltă, iar viața economică este încadrată de bresle, adică de asociații de meșteșugari aparținînd aceleiași specialități, care controlează producția, prețurile și desfacerea. Evul mediu este una din cele mai bine organizate epoci ale istoriei. Totul este codificat, totul este trecut sub legături ferme, iar aceste legături sînt univesale. Un om din sud trăiește la fel cu un om din nord, ia parte la același tip de cultură ; peste diferențele naționale, și acoperindu-le, se înalță puternic cultura de forme bine legate ale universalismului medieval.

La un moment dat, și anume după căderea dinastiei Hohenstaufenilor, adică după 1250, cînd împărații germani părăsesc Italia, cetățile italiene își dobîndesc independența ; biserica, cu care imperiul se găsise angajat într-o luptă seculară, este prea slabă în momentul acesta pentru a-și întinde dominația și a îngenunchea autonomia diverselor mici cetăți italiene, așa încît în Italia se instaurează din acest moment înainte o structură polimorfă, cam anarhică, de mici state conduse de către un prinț sau de către un duce guvernînd cu puteri autocratice și tirane. În magistrala operă pe care a consacrat-o culturii Renașterii în Italia, istoricul elvețian Jacob Burckhardt arată că principalul merit de cultură al Renașterii a fost acela de a fi trezit pe oameni la conștiința individualității lor. În evul mediu — spune Burckhardt — omul se resimțea pe sine însuși ca membru al unei rase, al unei cetăți, al unei biserici, al unui partid politic sau al unei corporații. Sentimentul de sine al oamenilor era o expresie generală și colectivă. Nimeni nu se resimțea pe sine, sau cel puțin documentele de cultură ale vremii nu ne dau dreptul de a presupune că oamenii

https://biblioteca-digitala.ro

evului mediu se resimțeau pe sine în unicitatea lor, în faptul de a fi niște alcătuiri morale unice, singulare, incomparabile. Acest lucru se întîmplă însă în Renaștere. În adevăr, o expresie pe care o subliniază Burckhardt adeseori în textele vremii este expresia de *„uomo singolare"* sau *„uomo unico"*, ca niște termeni cu care scriitorii Renașterii desemnau un fel de a fi uman vrednic de aprecierea pozitivă a semenilor. A spune în Renaștere despre cineva că este un om unic sau singular însemna a aduce o recunoaștere meritului minții sau caracterului său. Întru atît dorința aceasta de a fi unic, de a se singulariza, trăia cu putere în sufletele oamenilor Renașterii, încît la sfîrșitul veacului al XIV-lea, după cum ne arată un document contimporan, nu mai exista modă vestimentară la Florența. Toți oamenii căutau să se îmbrace într-un chip deosebit. Este un mic fapt, dar un mic fapt semnificativ, adică unul care pune în lumină o însemnată tendință generală a epocei. Falsa modestie, ipocrizia nu mai sînt atitudini cultivate și apreciate în veacul al XIV-lea. Nimănui nu-i este teamă de a se face remarcat, de a fi și de a părea altfel decît restul muritorilor. Și Burckhardt se întreabă care sînt cauzele care au determinat aspirația aceasta către singularizare, o aspirație atît de evidentă în timpul Renașterii italiene și într-un contrast atît de izbitor cu tendința de a trăi după formulele generale ale grupului care domină la sfîrșitul evului mediu. Cauzele care au produs această stimulare a individualității sînt numeroase, dar toate derivă într-un fel sau altul — arată Burckhardt — din organizarea politică a micelor state cu conducere tiranică, pe care le lăsase moștenire pe solul Italiei prăbușirea stăpînirii imperiale în Italia și luptele ei cu papalitatea. Mai întîi, tirania dezvoltă individualitatea tiranilor și a ajutoarelor lor militare, vestiții condotieri, sau a talentelor pe care acești tirani le proteguiesc. Sînt apoi în toate aceste forme statale și în toate momentele Renașterii oameni care rezistă tiraniei, luptă contra ei. Ei bine, lupta contra tiraniei este un alt izvor al individualității și al creșterii conștiinței de sine. Există în această vreme de aspră și primejdioasă viață politică, în care competi-

https://biblioteca-digitala.ro

țiile dintre partide luau forme sîngeroase, oameni care se abțin de la viața publică, se retrag în singurătate, contemplă, studiază. O bună parte a științei și literaturii vremii este rodul acestui *otium* studios. Oamenii excluși de la viața publică din pricina primejdiilor pe care le comporta se găsesc și ei în situația de a-și dezvolta individualitatea în această vreme. Mulți dintre cei care aparțineau partidelor învinse luau drumul exilului, al unei vieți printre străini, plină de dureri și de regrete amarnice după pămîntul patriei pierdute. Este și aceasta o împrejurare care sporește — după părerea lui Burckhardt — sentimentul de sine al oamenilor Renașterii. Ba chiar în aceste rătăciri ale proscrișilor se formează în această vreme un grup nou de sentimente și de atitudini pe care l-am putea numi al cosmopolitismului. Dante, unul dintre marii exilați ai Italiei, figură caracteristică la începuturile Renașterii italiene, declara odată : „Patria mea este lumea în întregimea ei". Iar un umanist italian care se găsea și el în exil a spus odată : „Nu e loc pe această lume în care un om învățat să nu-și poată așeza cortul ca în patria sa".

Dar cosmopolitismul, nu numai în acest moment, dar ori de cîte ori a apărut, a fost un teren priincios al dezvoltării individualismului. Cosmopolitismul și individualismul sînt aproape termeni sinonimi. Omul cosmopolit, omul cu rădăcinile tăiate, încredințîndu-și destinul propriei lui puteri, ajunge să stimeze în sine mai întîi, și apoi la toți ceilalți oameni laolaltă, puterea înfăptuitoare de destin propriu a individului ingenios sau talentat. Cosmopolitismul este un teren propice al individualismului.

Dacă acum părăsim analiza cauzelor care au favorizat dezvoltarea individualismului și căutăm să urmărim echivalentul acestor mișcări istorice în ideile oamenilor din această vreme, întreprinderea poate fi dusă la bun sfîrșit. Vă spuneam altă dată că multă vreme creatorii, în special creatorii de artă, erau convinși că lucrarea artistică este o lucrare conformă unor reguli și că este suficient să le cunoști pe acestea pentru a obține o lucrare de artă. Ideea aceasta, pe care o vom regăsi mereu de aci înainte și împotriva căreia trebuia să-și cuce-

https://biblioteca-digitala.ro

rească pozițiile sale crezul opus, al originalității, se îmbogățește și se complică, la începutul Renașterii, cu o idee paralelă și asemănătoare, cu ideea imitației. Dacă acum și mai tîrziu creația este o lucrare conformă regulelor, este tot atît de adevărat a spune că acum și mai tîrziu creația artistică trece drept o lucrare conformă unor modele. A crea artistic înseamnă pentru mulți artiști a imita un model. Dante însuși o spune în *De vulgari eloquentia:* „Vom compune cu atît mai just *(rectius)* cu cît vom imita mai bine pe marii poeți". Astăzi ni se pare foarte ciudat că opera dantescă, desigur una dintre cele mai originale, a fost totuși lucrarea cuiva care profesa asemenea principii. Petrarca, în generația următoare lui Dante, trăiește însă un moment de înflorire a conștiinței originalității, dar, după cum veți vedea îndată, în forme încă timide. Așa, este adevărat că în epistolele sale, *Epistolae familiares,* el declară că dorește să aibă propriul său stil, chiar dacă acesta este mai neîngrijit și mai aspru. Pozițiile Renașterii începătoare erau cu mult prea puternice în sufletul lui Petrarca încît acesta să disprețuiască cultul și imitarea vechilor modele. Cu toate acestea, vorbind despre Horațiu, Lucrețiu și Virgiliu, modele incomparabile și de-a pururi valabile, el declară că s-ar bucura de asemănarea, dar nu de identitatea cu ele. Și mai departe : „Între opera actuală și opera veche care a putut servi ca model celei noi trebuie să existe o legătură ca între un fiu și un tată". Prin urmare, asemănarea să fie subtilă, să fie ca un aer de rudenie care înfășoară deopotrivă modelul și succedaneul lui. Și Petrarca adaogă că „este bine ca cineva să-și apropie spiritul unui mare maestru al trectului, dar nu cuvintele lui". Făcînd această distincție, Petrarca întrebuințează un cuvînt pe care de aci înainte îl vom tot întîmpina în scrierile teoreticienilor, și anume cuvîntul „ingenium", care înseamnă spiritul propriu și înnăscut al cuiva.

După cum vedeți, poziția lui Petrarca era destul de ambiguă. Se vede în el ca o veleitate de a se afirma într-un mod original, dar această veleitate este încă ținută în loc, oprită, contracarată de venerația marelor modele ale trecutului, de acea venerație așa de caracteristică pentru întreaga cultură a Renașterii. Este adevărat apoi că

https://biblioteca-digitala.ro

la Petrarca apare termenul care desemnează calitatea originală a unui ins înzestrat, „ingenium", dar termenul și noțiunea respectivă nu sînt încă desăvîrșit de clare, deplin constituite în mintea lui, deoarece el socotește că putem să ne însușim ingeniul unui autor străin și ne oprește de a ne însuși numai expresiile sale. Pozițiile lui Petrarca, după cum vedeți, sînt încă destul de echivoce.

Dacă trecem mai departe în urmărirea ideilor pe care le produce Renașterea în legătură cu problema originalității, întîmpinăm interesanta polemică ce are loc în veacul al XVI-lea în legătură cu problema imitației lui Cicero. Există în această privință studii foarte interesante, ca, de pildă, cartea filologului clasic Th. Zielinski asupra lui Cicerone în cultura universală, carte care mi se pare că e tradusă și în limba română. Cine dorește să aibă detalii asupra acestei celebre dispute literare se poate adresa și monografiei lui Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes,* apărută pe la 1930. În legătură cu problema imitării lui Cicero, care trecea drept modelul cel mai perfect al prozei latine, un umanist din cei mai renumiți, Poliziano, scrie o scrisoare unui alt umanist, lui Paolo Cortese, în care-l roagă să nu-l mai imite pe Cicero, să-l studieze, dar să nu-l imite. „Fii tu însuți — spune Poliziano lui Cortese — renunță la micimea fricoasă de suflet și încearcă puterile tale!" Cortese îi replică lui Poliziano, arătînd că nu e cu putință să nu imiți pe nimeni, și cu această ocazie el reproduce vechiul principiu al nominaliștilor: *„Nihil est in mente quod non prius fuerit in sensibus"*. Dumneavoastră cunoașteți acest dicton poate într-o formă modificată: *„Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu"*, cunoașteți acest dicton de la Locke, care nu făcea decît să reia o formulă pe care o preconizează filozofii nominaliști ai veacului al XII-lea și al XIII-lea. Acum se înfruntă realiștii și nominaliștii. Realiștii cred în existența reală a ideilor, pe cînd nominaliștii socotesc că ideile nu sînt decît produsul abstractizării operate asupra impresiilor transmise de simțuri, întărind concluzia că nimic în mintea noastră nu există care mai înainte să nu se fi găsit în simțuri: *„Nihil est in mente quod non prius fuerit in sensibus"*. Prin urmare — spune Cortese — ce poate să producă

https://biblioteca-digitala.ro

spiritul uman în afară de orice imitație? Spiritul este o formă goală. Trebuie să umplu spiritul cu impresii din lectura studioasă a marilor autori. Și dacă nu l-aș imita pe Cicero — spune el — n-aș face altceva decît să imit o mulțime de alți autori, poate mai mici și mai imperfecți, și în locul unui stil imitat din Cicero, care să aibă cel puțin valoarea de a fi coerent și de a fi organic, aș ajunge la un *mixtum compositum* haotic, în care s-ar întruni influențe culese din izvoare deosebite și uneori nepotrivite între ele. În felul acesta socotește Cortese că poate justifica imitarea lui Cicero, modelul cel mai perfect al unui orator sau al unui prozator, după ideile Renașterii.

Un alt schimb de idei pe calea acestor scrisori publice care, după obiceiul Renașterii, circulau în cercurile învățate este schimbul de replici care se angajează între Picus și alt umanist, unul dintre cei mai renumiți, Bembo. Picus îi scrie lui Bembo în 1512 pentru a protesta și el, ca Poliziano mai înainte, împotriva imitației, căci — spune Picus — fiecare om are propriul lui geniu, așa cum fiecare animal are instinctul lui propriu, și acest geniu se manifestă cu spontaneitate, așa cum se manifestă și instinctele animalelor, de pildă ale păsărilor. O pasăre știe să zboare chiar dacă a văzut pe părinții ei zburînd numai de cîteva ori; nu are nevoie de adînci studii. Instinctul se dezvoltă cu spontaneitate, ajunge la manifestările lui proprii. Așa și geniul înnăscut al omului se manifestă cu spontaneitate. Urmăm deci o lege a naturii dînd frîu liber originalității noastre. Bembo răspunde: dacă există instincte spontane în animale și originalități nepremeditate în oameni, nu e însă mai puțin adevărat că omul are și alte instincte în afară de acela al originalității, are, de pildă, instinctul imitației. Imitația este și ea un instinct; omul are apoi și instinctul întrecerii: *imitatio et emulatio*. Așa că dacă dăm drum liber acestor două instincte, care nu sînt mai puțin naturale și înnăscute ca instinctul manifestării originale, atunci este firesc să vrem să imităm marile modele, și prin acțiunea emulației să rivalizăm cu ele. Și mai departe Bembo, care vedeți că nu era deloc un gînditor lipsit de abilitate, spune:

https://biblioteca-digitala.ro

idealul estetic este unic, așa cum dreptatea este unică, există o singură dreptate pe lume, nu sînt mai multe dreptăți, și atunci putem foarte bine să spunem că există un singur ideal estetic, nu mai multe. Cine a întrupat cu perfecțiune acest ideal estetic este deci firesc să treacă drept modelul tuturor celor care se străduiesc către perfecțiunea estetică. Există un singur mod de a scrie drept — *recte scribendi species* — și dacă Cicero a realizat acest mod unic și perfect de a scrie este firesc să-l imităm pe Cicero. Vedeți, prin urmare, în ce constă încrucișarea de argumente în jurul probemei dacă umaniștii trebuiau sau nu să-l imite pe Cicero, cel mai perfect scriitor după prețuirea Renașterii.

Ideea imitației este deci încă puternică, dar într-o anumită tabără începe de pe acum ideea originalității în noi forme, mai viguroase. Vom urmări, în prelegerea viitoare, dezvoltarea acestei idei.

PRELEGEREA a IV-a

În prelegerea precedentă am abordat secțiunea istorică a cursului de anul acesta, propunîndu-ne să arătăm soarta ideii de originalitate în cultura modernă și, cu acest prilej, să demonstrăm ceea ce la început a alcătuit obiectul unei simple aserții — alternarea dintre idealul originalității și idealul perfecțiunii. Prima etapă a acestui proces istoric, pe care urmează să-l înfățișăm de aci înainte, este ocupat de apariția însăși a ideii de originalitate, adică a acelei idei pe care în prealabil am încercat s-o definesc în notele ei componente și spre deosebire de noțiunile învecinate, noțiunea de geniu și de autenticitate, cu care confuzia este oricînd posibilă. Această primă etapă, în care cultura modernă cucerește ideea de originalitate, coincide cu Renașterea italiană. Cîteva texte spicuite din umaniștii vremii v-au arătat cum, spre deosebire de evul mediu, cînd oamenii se resimțeau pe ei înșiși în laturile generale ale firii lor, ca membrii unei grupări mai largi, ai unei biserici, ai unei rase, ai unui partid politic, ai unei corporații etc., omul Renașterii începe a se resimți în carac-

https://biblioteca-digitala.ro

terul lui unic, individual, incomparabil, ba chiar el începe a lega un sentiment special de valoare de această unicitate a firii lui. Cînd un om al Renașterii vorbește despre sine însuși sau despre un altul ca despre un *uomo unico* sau despre un *uomo singolare*, el atașează și un preț deosebit ființei indicate prin acest atribut.

Problema originalității în Renaștere poate fi bine urmărită și cu rezultate foarte instructive, dacă reconstituim și etapele acelei interesante dispute în jurul lui Cicero, care a preocupat pe umaniștii veacului al XVI-lea, problema dacă Cicero, care trecea în momentul acesta drept cel mai perfect autor în proză, se cuvine a fi imitat sau nu. Cu prilejul acestei dezbateri, și anume sub pana acelora dintre umaniști care combăteau imitația servilă a lui Cicero, de pildă la un Poliziano sau un Picus, se afirmă necesitatea scriitorului de a fi original, împotriva fanaticilor lui Cicero, care credeau că scriitorii nu au altă temă mai vrednică de a fi servită decît imitația cea mai fidelă a acestuia.

Astăzi vom continua să urmărim ideea originalității în Renaștere, dar, în același timp, vom arăta cum în epoca de cultură următoare, împotriva idealului de originalitate al Renașterii, se constituie un nou ideal, al perfecțiunii, cum după epoca de individualism a Renașterii urmează o epocă în care cultura trece sub noi legături. Vom arăta, cu alte cuvinte, care sînt directivele care se formează în clasicismul francez al veacului al XVII-lea îndată ce Renașterea ajunsese la ținta ei.

Aș vrea să vă reamintesc cel puțin în treacăt că Iulius Caesar Scaliger — un nume care dumneavoastră nu vă e necunoscut, autorul celebrei *Poetice* de la 1561, al acelei *Poetice* care a constituit una din pietrele de temelie ale clasicismului francez — afirmă într-un rînd că cele mai înalte laude care pot fi acordate unei opere poetice sînt acelea care constată noutatea ei — „*novitas*" în limba lui latinească. Poetul este pentru Scaliger un făptuitor — „*factor*". Pentru Scaliger deci, poetul întocmește din material neutru, indiferent, un lucru nou. Era un punct de vedere destul de felurit față de acela al tradiției aristotelice, după care poetul nu este un făptuitor de

https://biblioteca-digitala.ro

lucruri noi, ci un imitator al unor modele care se găsesc întocmite de înaintași sau se găsesc în natură.

Alături de acest accent în favoarea originalității pe care îl spicuim în opera lui Scaliger, se cuvine să ne oprim o clipă cel puțin la opera filozofului Telesio, al cărei titlu este plin de sugestii pentru cine urmărește problema originalității în această vreme. Această operă se numește *De rerum natura juxta propria principia,* apărută la 1565. Așadar, *Despre natura lucrurilor potrivit propriilor principii* (propriile principii ale autorului). Titluri care să conțină acest accent pus pe originalitatea ideilor înfățișate revin destul de des în secolele care urmează de aci înainte.

Vom face un salt mare pentru a ajunge la Campanella, care, în 1638, publica și el o operă, intitulată *Filosofiae rationalis quinqua libri juxta propria principia,* adică *Cele cinci cărți ale filozofiei raționale potrivit principiilor proprii.* Este o operă care apare un an după o altă lucrare de mare însemnătate a filozofiei moderne, o lucrare în care întreaga cugetare modernă își recunoaște începuturile ei. Opera aceasta, care apare in 1637, este *Discurs asupra metodei.* Vedeți cum gestul acesta al scuturării tuturor autorităților pentru a reclădi imaginea lumii din principii proprii, a căror valabilitate o probezi tu însuți prin lumina naturală a spiritului tău, adică gestul cartezian prin excelență — căci, aceasta este semnificația lui Descartes în istoria filozofiei — gestul acesta nu era numai al lui Descartes în aceeași vreme. Putem spune că îl anticipase cu 60 de ani Telesio în renumita lui operă.

Revin la Scaliger pentru a duce mai departe comparația dintre el și Telesio, și revin pentru a nuanța ceea ce s-a părut așa de interesant la el în această modernă, surprinzătoare apreciere a noutății. Într-altă parte a *Poeticei* sale, Scaliger ajunge să compare meritele respective ale lui Homer cu acelea ale lui Virgiliu. Problema aceasta este reluată de estetică timp de două sau trei veacuri de aci înainte. Această problemă alcătuiește în bună parte miezul unei alte opere celebre, aparținînd veacului al XVIII-lea, în *Scienza Nuova* a lui G. Vico. Vico rezolvă controversa în favoarea lui Homer. Se schimbaseră multe

https://biblioteca-digitala.ro

lucruri în lume pentru ca Vico să poată ajunge la această soluție. Lumea ajunsese la convingerea că poezia nu este un produs al rațiunii omenești, ci un produs al unor puteri mai elementare, deopotrivă cu instinctele, un motiv pentru care Vico înțelege că Homer, în primitivitatea lui, reprezintă o dotație poetică mai puternică și, ca atare, mai valoroasă decît aceea a lui Virgiliu, care era un poet al civilizației. Dar Scaliger nu făcuse încă această descoperire asupra naturii instinctive a inspirației geniale. El credea însă, împreună cu tot secolul lui, că poezia este un produs al inteligenței omenești, al rațiunii omului, un cuvînt pentru care el preferă pe Virgiliu lui Homer. Homer i se pare lui Scaliger un poet prea primitiv, aspru, brutal, nepolisat, în timp ce Virgiliu i se pare că poartă pe frunte cununa civilizației, topită din metalul cel mai fin și cel mai prețios. O dată cu aceasta, observ însă că Scaliger nuanțează într-un chip nou ideea de noutate pe care o așezase în centrul aprecierilor sale estetice. Virgiliu este nou pentru Scaliger pentru că a găsit reguli noi ; nu pentru că a sfărîmat regulile, ci pentru că le-a înlocuit cu altele. Noutatea — *novitas* — la Scaliger înseamnă, așadar, noutatea unor reguli mai subtile, mai în acord cu rațiunea omenească.

Foarte interesant este să urmărim și poziția lui Telesio. Se găsește și el în luptă cu o veche autoritate, după cum se găsise și Scaliger în domeniul poetic, și anume el se luptă cu Aristoteles. Dvs. știți că, începînd din evul mediu, autoritatea filozofică și științifică incontestabilă era Aristoteles, pe care îl transmiseseră culturii occidentale filozofii arabi și evrei ai evului mediu. Iată însă că vechea suveranitate aristotelică se clatină. Telesio îi dă lovituri puternice. El concepe știința nu ca un comentariu, ca o glosare nesfîrșită a textelor aristotelice, ci ca o însumare de concluzii obținute din observația directă a naturii.

Acela însă care duce mai departe ideea de originalitate în această vreme nu trebuie căutat printre autorii de poetice sau printre scriitori de filozofie naturală, ci printre literații și artiștii vremii. Aceștia sînt, în acest moment, făuritorii cei mai activi și mai înfocați ai noii idei de originalitate. Unul dintre ei este vestitul Aretino, zia-

https://biblioteca-digitala.ro

rist și polemist nu de cea mai bună calitate morală și din care timpul nostru nu recitește decît colecția sa de scrisori. Ei bine, în corespondența lui Aretino se găsesc adeseori adevărate imnuri adresate originalității, în care trăiește cu o vehemență și expresivitate unică cultul originalității, așa cum îl întreținеau oamenii Renașterii. Iată, de pildă, cum problema imitației marilor autori din trecut revine o dată și sub pana lui, ca atunci cînd precizează că „adevărații imitatori ai lui Petrarca și Boccaccio nu sînt aceia care le fură versurile sau povestirile, ci aceia care își exprimă propriile lor impresii cu grația acestor mari înaintași". În altă parte, Aretino laudă gestul pictorului care, fiind întrebat odată pe ce maestru mare al trecutului l-a imitat atunci cînd a pictat un grup de oameni, s-a întors către mulțimea de pe stradă și a spus : „Pe ea am imitat-o". Modelul, așadar, marele pictor nu-l căuta în opera maeștrilor de altădată, ci în întocmirile naturii, ale acelei naturi pe care o propunea ca obiect de studiu omului de știință Telesio. În altă parte, Aretino exclamă : „Pe mine însumi mă imit, și numai pe mine".

Ideea originalității, care, după cum vedeți, este strîns legată de ideea contactului direct cu natura, revine în dezvoltări foarte importante în renumitul tratat despre pictură al lui Leonardo, o operă de la 1500. Chiar către începutul acestui tratat, pe care trebuie să-l studieze oricine dorește să cunoască de aproape Renașterea, Leonardo da Vinci face o distincție între științele imitative și științele neimitative. O știință imitativă este, de pildă, matematica, spune Leonardo, căci este destul ca un maestru să te învețe tainele ei pentru ca tu să ți-o poți însuși. Știu că circulă vorba că matematica presupune o predispoziție. Iată însă un lucru în care Leonardo nu credea. Oricine poate înțelege un adevăr matematic și poate să-și însușească tehnica demonstrației lui. Matematica este un produs al inteligenței logice și, prin funcționarea în condiții normale a inteligenței, oricine poate să refacă o demonstrație matematică sau poate chiar s-o găsească fără ca cineva să i-o fi înfățișat mai înainte. Mecanismul natural al logicei omenești poate reface în mintea oricui adevărurile și demonstrațiile matematice. Vom reîntîm-

https://biblioteca-digitala.ro

pina aceste idei, după secole, la Kant. O știință neimitativă este însă — spune Leonardo — pictura, căci, spre deosebire de matematică, pictura nu poate fi învățată decît de acela care are predispoziții naturale la pictură. Ideea de predispoziție naturală apare aci în sensul ideii de *ineitate,* despre care arătam că intră ca una din notele componente ale noțiunii de originalitate. În ceea ce privește problema imitației în artă, Leonardo face observația că în pictură nu există copii identice, din pricină că lucrările pictorului nu pot fi imitate. Din această cauză, orice s-ar spune, imitația conține în ea un element ascuns de originalitate. Poți să ai darul de observație cel mai ascuțit, îndemînarea cea mai mare, și cu toate acestea nu vei reproduce în condiții absolut identice opera unui mare maestru al trecutului. În lucrarea aceasta, aparent imitativă, se va insinua negreșit elementul originalității ; o dovadă mai mult că pictura este o știință neimitativă. Pictura — arată mai departe Leonardo — nu trebuie niciodată să imite opera unui maestru al trecutului. Ea trebuie să imite numai natura, căci dacă ar fi altfel — ne precizează cu haz Leonardo — atunci artistul n-ar mai fi un fiu al naturii, ci un nepot al ei. Primul artist care s-a inspirat de la natură va fi fost fiul naturii, iar artistul care l-ar fi imitat pe cel dintîi imitator al naturii ar fi fiul fiului naturii, adică nepotul naturii. Artistul trebuie să fie numai fiul naturii și nepotul lui Dumnezeu. Artistul în opera sa imitînd natura, care ea însăși este creația lui Dumnezeu, înseamnă că el este și trebuie să rămînă nepotul lui Dumnezeu.

În ce mod concepe însă Leonardo această natură despre care vorbește de atîtea ori ? În această privință tratatul despre pictură nu ne dă toate indicațiile necesare. Găsim însă în anecdotele pe care le povestește Vasari, în renumitele sale *Vieți ale pictorilor, sculptorilor și arhitecților iluștri,* relatarea unei întîmplări foarte semnificative din cariera lui Leonardo. Leonardo era foarte tînăr cînd a desenat, odată, pe zidul unei odăi un animal fabulos, care avea capul, trunchiul, membrele și ochii, ca și diferitele apendice ale corpului împrumutate unor spețe diferite. Totuși, animalul acesta, făcut din *„membra disjuncta"*, cum ar fi spus Horațiu, părea că este viu, că ar

https://biblioteca-digitala.ro

fi putut să existe în natură ceva ca monstrul combinat de Leonardo din elementele unor spețe foarte diverse. Din ce pricină ? Pentru că Leonardo — ne lămurește Vasari — imitase natura nu într-unul din obiectele speciale pe care ea le produce, ci în modul ei de a lucra, în principiul organizării ei. Leonardo imitase din natură dinamismul ei formal, modul ei de a proceda atunci cînd întocmește ființe vii. Natura nu mai este pentru Leonardo un tezaur de forme constituite, ci un mod de a face, un chip al procedării. Pe acesta îl imită Leonardo chiar atunci cînd compune un animal care de fapt în natură nu se găsește nicăieri.

Iată, prin urmare, atîtea gînduri care precizează pozițiile Renașterii în problema originalității și în aceea, așa de strîns înrudită cu ea, a imitației.

Epoca următoare Renașterii, epoca clasicismului francez, este o epocă deosebită cu totul ca stil de epoca Renașterii. Vă aminteam rîndul trecut de acea schemă a unui istoric german al ideilor, K. Joel, care deosebește între epoce de desfacere și epoce care trăiesc sub noi legături („*Bindung*“ și „*Lösung*“). Dacă epoca Renașterii este o epocă de desfacere a legăturilor, de eliberare a individului — ceea ce aduce ca consecință firească cultul acordat originalității și contactul nemijlocit cu natura generoasă — epoca clasicismului francez este o epocă care trece din nou sub noi și strînse legături. Într-adevăr, totul contribuia în această vreme să producă această schimbare de stil. Mai întîi, centralizarea puterilor statului în mîna suveranului, devenit un stăpînitor absolut. Fronda fusese înfrîntă. Năzuințele de independență ale nobililor, tendințele lor centrifugale fuseseră desființate, suveranul devine un stăpîn absolut, conducînd țara cu conștiință, dar numai după indicațiile voinței lui, devenită lege supremă. Este mare deosebire între monarhul absolut, al cărui tip îl stabilește în momentul acesta Ludovic al XIV-lea, și tiranul Renașterii, despre care vorbeam rîndul trecut, atunci cînd arătam cum din împrejurarea tiranilor dominînd micile cetăți italiene se dezvoltă atîtea consecințe individualiste. Tiranul este un produs al mișcării de destrămare a marilor organizări politice ale evului mediu. Monarhul absolut este însă un

https://biblioteca-digitala.ro

produs al tendinței de reorganizare, de regrupare, de solidificare a statelor în veacul al XVII-lea.

Totul este legat, totul este codificat în această vreme ; un formalism, adeseori rigid, domină veacul. De unde oamenii Renașterii erau foarte originali, permițînîndu-și abaterile cele mai mari și uneori cele mai deșănțate, oamenii veacului al XVII-lea caută, dimpotrivă, să se conformeze cît mai strîns la norme. Cine își închipuie că vestitele saloane ale veacului al XVII-lea erau niște locuri de liberă întrunire se înșală. Fiecare cuvînt, fiecare atitudine, fiecare gest era supravegheat. Nu se puteau spune decît anumite lucruri, nu se putea vorbi decît într-un anumit chip ; nu te puteai mișca decît după o anumită normă. Un salon celebru al vremei ca acela al D-nei de Sablé era, după expresia vremii, o adevărată „școală a urbanității".

Alături de „urbanité", oamenii sînt conduși de norma bunei-cuviințe („*la bienséance*"). Activitatea unui om din această vreme era judecată după urbanitatea și buna lui [1] cuviință. Și modelul, tiranic aș spune, al conduitei umane era elaborat la curte, în jurul regelui, la Versailles, și în saloanele doamnelor care duceau dincolo de curte, în oraș, preceptele elaborate în interiorul curții. Cultura veacului al XVII-lea este o cultură curteană prin excelență, o cultură aristocratică. Și cine spune „aristocrație" spune domnia puternică a unor norme elaborate în cercuri strînse, unde, supravegherea reciprocă fiind foarte mare, atenția conformării la norme este și ea foarte puternică. Epocă de legături tari, de trecere sub norme severe, veacul al XVII-lea aduce un nou moment de triumf catolicismului roman. Domnia lui Ludovic al XIV-lea se înalță biruitoare peste tendințele centrifugale ale mișcării protestante, învinsă definitiv o dată cu noua domnie. Nici o abatere de la formalismul romano-catolic nu este tolerată în momentul acesta. Misticii sentimentali, de tipul unui Fénelon, sau jansenîștii profesînd o doctrină într-un dezacord vădit cu doctrina oficială reprezentată de Roma și de emisarii ei politici sînt deopotrivă combătuți cu energie și uneori cu cruzime. Noi

[1] În textul de bază : ei (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

congregații se formează, viața religioasă se regrupează, apar piariștii, trapiștii, oratorienii. Limba este și ea codificată. Autorii disting formele permise ale zicerii în limba franceză cu strictețe. Ei învață pe contimporani cum să spună cuvintele și care cuvinte pot fi spuse. O cenzură aspră regulează întrebuințarea limbii. Anumite cuvinte sînt izgonite din domeniul întrebuințării ei frumoase sau *bienséante* și o instituție se creează pentru a supraveghea această riguroasă cultură lingvistică : Academia Franceză.

Multe cercetări științifice în domeniul naturii întreprinsese Renașterea, și din acest punct de vedere Descartes el însuși apare ca elevul filozofilor Renașterii. Dar Descartes, spre deosebire de aceștia, vrea să stabilească și norma după care rațiunea cercetătoare trebuie să se conducă. El creează deci o metodă, adică un cod al regulilor după care inteligența omenească trebuie să se conducă pentru a atinge cunoașterea adevărată. Vedeți că aci este o preocupare care se leagă cu preocuparea oamenilor de societate de a codifica conduita lor, cu preocuparea vieții de stat de a se centraliza și supraveghea, cu preocuparea sferelor religioase de a nu se abate de la norma garantată de suveranitatea pontificală. Acest formalism metodologic al lui Descartes putem să-l urmărim în diverse alte domenii : în logică, în gramatică etc. Tratatele de la Port-Royal sînt, în această privință, un document. În sfîrșit, lumea însăși, în întregimea ei, universul vast, este un ansamblu coerent, întocmai ca societatea închisă a aristocrației în această vreme sau ca limba care se închidea în carapacea ei de perfecțiune, fără să mai lase să pătrundă vreo influență străină sau fără să permită nici o mobilitate în interiorul ei.

Sistemul lumii, așa cum îl concepe Descartes — și cum îl înțelege cu o generație mai tîrziu Leibniz, în care culminează noile tendințe — este caracteristic din acest punct de vedere. Pentru Leibniz lumea este o armonie închisă făcută din monade, puncte de forță, care se reprezintă unele pe altele și care pot să reprezinte și totalitatea armonioasă a lor. Între aceste monade există o sinergie continuă și nedezmințită. Totul este armonie în lume, motiv pentru care lumea aceasta — spune Leibniz

https://biblioteca-digitala.ro

— este cea mai bună dintre toate lumile posibile. Este vorba pe care o va ridiculiza în veacul al XVIII-lea Voltaire, fiul unei epoci relativiste, și o vorbă de care poate ne-am îndoit și noi în timpul vieții noastre. Dar, în tot cazul, pentru cine studiază istoria ideilor și a culturii, este caracteristică viziunea aceasta a unui univers închis, sinergic și armonios, deopotrivă cu societatea, cu religia, cu limba timpului și cu arta ei.

Ajungem deci la problema artistică. Veacul al XVII-lea reface interesul și încrederea față de reguli. Dar, după cum mi se pare că vă arătam și altă dată, regula care garantează frumusețea mai mult prețuită în această vreme, *„la beauté régulière"*, este pentru Boileau, legislatorul clasicismului, o prescripție rezultînd din natura temei artistice pe care și-o propune artistul, iar nu o prescripție pe care i-o impune din afară modelul trecutului sau tratatul teoreticianului. Înțelesul ideii de regulă se schimbă deci la Boileau. Regula, pentru Boileau, este un produs al rațiunii omenești : așa trebuie să fie tragedia, așa comedia, elegia ș.a.m.d. — spune el — pentru că așa rezultă din rațiunea omenească în lucrarea ei de aplicare la una din aceste teme. În sfîrșit, frumusețea este un produs al rațiunii. *„Rien n'est beau que le vrai"* — spune Boileau. Frumusețea este o formă a adevărului. Interesul principal al frumuseții este că ne face să sesizăm adevăruri deopotrivă cu acelea ale științei sau filozofiei, adevăruri date prin vălul materialului sensibil care le cuprinde — va adăoga cercetătorul de mai tîrziu — dar în tot cazul adevăruri. Și frumusețea mai este — după Leibniz — reprezentarea confuză a perfecțiunei. Poate că nu în Boileau, ci în Leibniz estetica veacului acesta de sobre și puternice legături ajunge la expresia ei cea mai înaltă. Monadele, arătase Leibniz, au facultatea să-și reprezinte lumea. Dar pot să-și reprezinte părți din ea sau totalitatea ei și pot să-și reprezinte aceste lucruri într-un mod clar sau într-un mod confuz. Atunci cînd spiritul omenesc, prin urmare monada care alcătuiește inteligența umană, își reprezintă totalitatea perfectă a lumii într-un mod confuz, atunci spiritul sesizează frumusețea, și artistul nu este altceva decît cel care în lucrările lui sesizează această armonie generală a lumii și ne face și

https://biblioteca-digitala.ro

pe noi s-o intuim în operele sale. Acesta ar fi, după Leibniz, sensul filozofic al frumuseții. În orice întocmire frumoasă a unui artist cuprindem ceva din armonia generală a întregului cosmos, un motiv pentru care vă puteți închipui că artiștii, mînați de o astfel de estetică care putea să rămînă numai intuitivă, nu mai aspirau către originalitatea ruptă sufletului individual sau contactului nemijlocit cu natura, ci către alcătuiri armonioase, în care să se reflecte marea armonie a universului. Această năzuință alcătuiește, de altfel, prețul înalt al creațiilor clasice. În poezie, în pictură, în sculptură, în arhitectură, pretutindeni, frumusețea închegată și liniștită a clasicismului răsfrînge ceva din ceea ce oamenii vremii își închipuiau că este armonia întregului univers și manifestă aspirația acestui timp către perfecțiune.

În prelegerea viitoare vom urmări dezagregarea idealului perfecțiunii făurit de clasici și noul cult al originalității pe care veacul al XVIII-lea îl instituie în Franța, Anglia și Germania.

PRELEGEREA a V-a

În dezvoltarea cursului despre originalitate și despre chipul în care idealul originalității alternează cu acela al perfecțiunii, în care epocele de desfacere a legăturilor sociale și morale alternează cu epocele în care aceste legături se refac, am înfățișat în partea istorică a acestui curs individualismul Renașterii urmînd unității medievale și urmat de noua unitate clasică.

O nouă epocă de individualism și de desfacere a legăturilor a urmat clasicismului francez. Este epoca veacului al XVIII-lea, epocă desemnată uneori prin stilul artistic pe care l-a ilustrat, rococo-ul, o epocă pe care francezii, socotind că pentru tot intervalul ei este caracteristică marea dezvoltare a școlilor intelectualiste, au denumit-o „secolul luminilor" (*„Le siècle des lumières"*), pe care italienii, cu același înțeles, o numesc *„Illuminismo"* și germanii *„Aufklärung"*. Cine parcurge materialul relativ la această foarte atrăgătoare epocă istorică nu poate să nu fie surprins de acel fenomen pe care l-aș

https://biblioteca-digitala.ro

numi al eliberării dinamicei personale. Fiecare epocă are un tip reprezentativ pentru tendințele ei adînci, acel personaj dominant, *„le personnage régnant"*, despre care vorbește undeva H. Taine, acel om reprezentativ care închide în trăsăturile sale și întregește prin aceste trăsături imaginea însăși a veacului care l-a produs ca să-l reprezinte. Într-adevăr, personagiile dominante, oamenii reprezentativi ai timpului, se situează într-un contrast izbitor cu ceea ce fuseseră oamenii reprezentativi ai veacului anterior. În locul acelui om al veacului al XVII-lea pe care epoca îl numește *„l'honnête homme"*, figură făcută din disciplină socială, din cultură generală, dintr-un anumit stoicism de extracție antică, se impune acum tipul reformatorului social sau economic, al omului cu inițiativă în domenii deosebite ale vieții publice, pe care dorește să le transforme din temelii. O figură ca a financiarului Law, ca a economistului Quesnay, ca a lui Necker sau Mirabeau — tatăl vestitului orator și pe care contimporanii îl numeau „amicul oamenilor" — sînt întruchipări umane greu de conceput cu o sută de ani mai devreme, dar foarte caracteristice pentru această epocă de declanșare a dinamicei personale.

Lîngă aceștia, figuri binevoitoare pentru soarta oamenilor în genere sau aspirînd în tot cazul către această condiție, dar tot ca o proiecție a acestei descătușări a dinamismului personal, sînt aventurierii vremii, mult mai numeroși acum decît altă dată și în tot cazul mai reprezentativi : un Cagliostro, un Casanova, Galiani ș.a.m.d. Originalitatea devine un fenomen la modă în această vreme, și cine dorește să găsească, într-o operă literară, tipul originalului exercitînd satira sa împotriva tuturor prejudecăților sau ideilor primitive ale vremii, comportîndu-se în disprețul normelor convenite, trebuie să citească lucrarea așa de caracteristică a lui Diderot *Le Neveu de Rameau*. Dacă planul cursului meu n-ar fi fost prea bogat și nevoia de a ajunge la sfîrșitul lui nu m-ar fi grăbit, cu siguranță că aș fi întîrziat cîtva timp asupra analizei scrierii lui Diderot.

Dar nu numai prin apariția figurilor acestora atît de diverse, care prin via lor dinamică personală, prin impulsivitatea lor sfărîmătoare de cadre și de norme dovedesc

https://biblioteca-digitala.ro

spiritul general al vremii — care este un spirit al desfacerii legăturilor — se cuvine să caracterizăm veacul al XVIII-lea în contrast cu veacul al XVII-lea. Ajungem la același rezultat dacă întreprindem paralela tuturor formelor de viață pe care veacul al XVIII-lea le adoptă în antagonism cu veacul anterior. Vă spuneam rîndul trecut că veacul al XVII-lea este un secol de ortodoxie religioasă, care suportă rău, uneori cu adversitate vădită, abaterile de la linia dreptei-credințe așa cum o reprezenta Roma și papalitatea. Ei bine, de unde sectele religioase divergente, originalii religioși sînt destul de rari și în tot cazul rău-văzuți în veacul al XVII-lea, fenomenul acesta proliferează în veacul următor. Fie că este vorba de chietiști, de pietiști, de iluminați, figuri ca Swedenborg în nord, prințesa Galitzin — a cărei faimă de mistică se lățește asupra întregii Europe occidentale — sau Fräulein von Klettenberg, pe care Goethe însuși o pictează în paginile romanului său *Wilhelm Meister,* fenomenul misticei devine, cu toți aceștia, universal.

Alături de sectele mistice, ca o dependență religioasă foarte laicizată și care reprezintă aceeași tendință centrifugală de la dreapta-credință, trebuie amintită masoneria, foarte activă, foarte importantă în acest secol în care ea ia naștere și în care este reprezentată de o serie foarte numeroasă de scriitori, gînditori, oameni de știință și chiar de capete încoronate, precum : Lessing, Goethe, Benjamin Franklin, Caterina a II-a a Rusiei — pentru a scurta seria lor interminabilă. Desigur, veacul al XVII-lea este un veac de ascensiune a burgheziei. Cu toate acestea însă, etica veacului al XVII-lea, stilul lui social, ca și gustul artistic al acestui veac sînt dominate de mentalitatea claselor aristocratice. Comparat cu el, veacul următor apare ca un adevărat veac al burgheziei. Nu numai cei mai mari scriitori ai timpului, un Voltaire, un Rousseau, un Diderot, un Montesquieu, un Goethe sau un Schiller, se ridică din burghezie. Fenomenul acesta singur n-ar fi fost suficient să caracterizeze atmosfera burgheză a veacului, de vreme ce și în secolul anterior un Racine, un Corneille, un Pascal ș.a. se ridică din aceeași pătură socială. Ceea ce interesează este că scriitorii burghezi ai vremii aduc cu ei formele

https://biblioteca-digitala.ro

de viață și țintele proprii acestei pături sociale. Veacul al XVII-lea a fost un veac al absolutismului, vorbind în numele rațiunii de stat. *„La raison d'Etat"* este o vorbă care se făurește în acest timp. Puternica legătură a absolutismului se desface însă în veacul următor, și în locul monarhului absolut, care putea spune prin gura lui Ludovic al XIV-lea că „statul sînt eu însumi", apare o nouă concepție a suveranului, pe care o ilustrează desigur monarhul cel mai reprezentativ al vremii, Frederic al II-lea al Prusiei, care în tratatul său *Anti-Machiavel* se înfățișează pe sine însuși drept un servitor al statului. Ludovic al XIV-lea, în proprie reprezentare și în imaginea pe care alții o aveau despre el, apare ca un reprezentant al lui Dumnezeu pe pămînt. Monarhii vremei coboară de pe acest piedestal, renunță la atitudinile monumentale, iau loc printre oameni și declară a fi slujitorii lor. Cine vrea să adîncească această nouă concepție politică, în care se desfac vechile și puternicele legături ale absolutismului, trebuie să citească scrierea lui Frederic al II-lea. Statul însuși, așa de puternic altădată, impunîndu-și punctul lui de vedere și apăsînd cu o mare greutate asupra cetățenilor, renunță la multe din vechile lui atribute pentru a nu dori să mai fie altceva decît un stat polițist. Statul nu-și recunoaște altă funcție decît aceea de a asigura liniștea cetățenilor.

În sfîrșit, fenomene paralele se pot înregistra și în domeniul economic. Secolul al XVII-lea, prin Colbert ca și prin alții, afirmă doctrina mercantilismului, doctrină care constă într-un ansamblu de măsuri intervenționiste, protecționiste, în cea mai mare parte a lor vamale, menite să mențină în interiorul statului metalele prețioase și cerealele și să favorizeze toate acele măsuri menite să sporească, prin import, cantitatea de metale prețioase și de cereale. Prin urmare, un control sever al importului și al exportului, protecționism industrial, supravegherea producției alcătuiesc în puține cuvinte fascicolul de măsuri economice care constituie mercantilismul sau colbertismul.

Veacul al XVIII-lea impune altă concepție economică, și anume aceea a fiziocratismului, a cărei deviză este *„Laissez faire, laissez passer"* adică lăsați liberă activi-

https://biblioteca-digitala.ro

tatea economică a tuturor producătorilor și deschideți granițele pentru toate relațiile de import și export. Același gest de desfacere a legăturilor de trecere de la formele strînse, rigide, ale clasicismului, la formele libere ale veacului al XVIII-lea, același gest poate fi urmărit și în comparația dintre mercantilism și liberalism economic sau fiziocratism.

Veacul al XVII-lea a fost un veac în care viața de societate lua forme fastuoase, strălucitoare, oamenii trăiau în afară, adunările între oameni erau foarte dese. A fost o viață de mare intensitate a existenței sociale. Veacul al XVIII-lea aduce, dimpotrivă, o intimizare a idealului de viață, și omul reprezentativ pentru acest timp, așa cum îl reprezintă, de pildă, Jean-Jacques Rousseau, este omul cu viață interioară bogată, trăind singuratec, avînd moravuri simple și modeste. Prin urmare, și în domeniul acesta social legăturile slăbesc și liberează pe individ ca o expresie solitară, cultivînd valorile vieții lăuntrice.

Dacă trecem de la acest domeniu al activităților în care am avut de considerat pe individ în comportamentul lui social și dacă acum pășim către domeniul în care se manifestă tendințele spiritului în cercetarea sau în afirmarea valorilor, constatăm că mișcarea se repetă. Veacul al XVII-lea a fost o epocă de mare putere a moralelor religioase și dogmatice. Pînă și în compunerea idealului acelui *„honnête homme"*, despre care vorbeam mai înainte, factorul religios joacă un mare rol. Un adevărat *„honnête homme"* nu este niciodată nici ateu, și nici indiferent în materie religioasă ; el nu ajunge la zelul excesiv al misticilor, căci legea supremă a acestui *„honnête homme"* este măsura în toate — o normă pe care el o moștenește de la antichitate — dar, în tot cazul, bunacuviință față de religie și față de biserică este un element constitutiv al mentalității acestui *„honnête homme"*. Ei bine, vechile morale religioase și dogmatice sînt înlocuite în momentul acesta prin morala naturală. Sufletele vremii nu mai așteaptă îndrumarea morală de la prescripțiile religioase ale textelor sfinte sau de la părinții bisericii, ci de la înșeși instinctele morale fixate în adîncimile inimei omenești. Într-un contrast evident

https://biblioteca-digitala.ro

cu vechile morale religioase, se pregnează în această vreme idealul sufletului frumos, pe care francezii îl numesc cu expresia „sufletul sensibil și virtuos" și germanii ca expresia *„schöne Seele"* — acel suflet în care principiile rațiunii s-au armonizat cu propulsiile instinctului pentru motivul că instinctele s-au civilizat, au pierdut vechea lor sălbăticie și au găsit astfel drumul împăcării cu prescripțiile raționale ale conștiinței. Acest suflet frumos, în care natura este dominată, îmblînzită, civilizată, adaptată la vederile și țintele rațiunii, este idealul moral al acestei epoci, pe care, și pentru acest motiv, avem dreptul s-o plasăm într-un contrast evident cu epoca anterioară.

De unde religiozitatea veche atrăgea uneori intoleranța, ca în unele acte politice ale lui Ludovic al XIV-lea — și este suficient să vă amintesc regretabilul act al anulării Edictului din Nantes — toleranța religioasă, respectul pentru toate formele credinței religioase, este o trăsătură caracteristică a acestui veac. În numele toleranței religioase întreprinde Voltaire cîteva din acțiunile lui sociale cele mai răsunătoare, ca, de pildă, apărarea atît de eroică pe care el o aduce mai întîi pentru viața și apoi pentru memoria nefericitului protestant Calas, un om căzut victimă fanatismului religios persistent încă în epocă. Aceeași este tendința unui alt om al veacului al XVIII-lea, a lui Lessing, care, într-o dramă ca *Nathan der Weise,* este de asemenea preocupat, conform tolerantismului general adaptat la stilul vremii, să sape adînc, pînă la fundamentul în care toate religiile omului se întrunesc. În sfîrșit, pentru a ne menține în domeniul religios, în locul religiilor revelate — evident, nu pentru a le înlocui, căci ele au subzistat, ba chiar au avut momente de înflorire și după aceasta, dar în tot cazul alături și într-o lumină mai favorabilă — se dezvoltă conceptul religiei naturale, adică aceea a cărei valoare nu o asigură dogmele și tradițiile, ci simplele concluzii ale rațiunii omenești. Mulți dintre filozofii vremii — Voltaire însuși, care era un anticlerical dar nu un antideist — preconizează o religie conformă rațiunii, scuturată de dogme, purificată de tradiții, redusă la singurul factor moral, prin eliminarea elementului mistic, pe care abia veacul

https://biblioteca-digitala.ro

următor va avea rolul să-l arate ca fiind constitutiv pentru fenomenul religios. Deiștii, care preconizau religia naturală, afirmă libertatea sufletului, nemurirea lui și credința într-un Dumnezeu ca judecător drept și bun al acestei lumi și al faptelor noastre.

Veacul al XVII-lea este veacul unui raționalism speculativ. Filozofii reprezentativi ai vremii, un Descartes, Malebranche, Leibniz și alții, socotesc că rațiunea poate produce icoana teoretică a lumii. A cunoaște înseamnă a specula rațional. Ei bine, în locul raționalismului speculativ se dezvoltă acum un empirism observator al naturii și, o dată cu aceasta, spiritul analitic aplicat asupra studierii fenomenelor naturale. Oamenii de știință își pun probleme noi. Stahl creează teoria flogisticului, menită să dea o explicație fenomenului, rămas pînă atunci enigmatic, al arderilor, Lavoisier întemeiază chimia, fizicienii atacă problema căldurii, și oameni ca Réaumur sau Celsius construiesc acum primele termometre. Biologia face și ea un mare pas înainte. Față de mecanismul biologic al lui Descartes, care socotea că viața și organismele vii nu sînt decît mașini mai complicate — Descartes ducea această părere pînă la concluzia că animalele sînt niște simple automate lipsite de suflet — noua școală biologică a vremii, cunoscută sub numele de vitalism și dezvoltată în mai multe centre, printre care Facultatea de Medicină de la Montpellier, impune concepția unui principiu vital acționînd după cauze finale, nu mecanice. Teoriile lui Haller, Blumenbach, Stahl, Bichat etc. aduc contribuții importante observării naturii în acest domeniu. Și, în sfîrșit, pentru a scurta această analiză, nu putem să nu amintim, ca o mare faptă a spiritului analitic observator al naturii, într-un contrast izbitor cu raționalismul speculativ al veacului al XVII-lea, importanta lucrare științifică a lui Linneus, care clasifică plantele în acest timp.

Pentru ilustrarea tendinței acesteia de desfacere, foarte caracteristică este pedagogia vremii. Vechea pedagogie și vechea organizație școlară erau dominate de inițiativa statelor, dar mai cu seamă a principilor și bisericilor. Multă vreme, în țările occidentale, organizația școlară a fost cedată Ordinului Iezuiților. A învăța în-

https://biblioteca-digitala.ro

semna neapărat a învăța carte la călugări, și anume la iezuiți. În veacul al XVIII-lea apar noi forme de școală și noi tendințe înlăuntrul ei. Una din cele mai interesante este școala care se organizează nu prin inițiativa de sus, ci prin însăși tendința poporului de jos către forme mai înalte de cultură. Apariția pedagogiei populare și sociale la Pestalozzi și la mulți din discipolii lui este iarăși un fenomen din cele mai semnificative ale acestei epoce de cultură. Vechea disciplină iezuitică, despre care nu se poate spune că n-a dat roade — căci iezuiții au fost foarte mari organizatori școlari și mari pedagogi — este înlocuită de noi curente, de pildă de pietismul lui Francke, activ mai cu seamă în școlile germanice, care își propune să libereze școala de scolastică și dogmatică, nu însă de religie. Atmosfera rămînea încă religioasă în școlile pietiste ale lui Francke și ale discipolilor săi. Dar aceasta este o religie pe care Francke și discipolii săi vor s-o aducă din cap în inimă, o religie afectivă, sentimentală, nu dogmatică. Nu prin învățarea răspunsurilor obligatorii ale catehismului sperau pietiștii să înnobileze religios sufletele elevilor lor, ci, continuînd să-și propună aceleași ținte, ei căutau să obțină rezultate prin insinuarea emoției religioase, prin preconizarea, așadar, a unui tip de religie afectivistă, în contrast cu religia rece și dogmatică a catehismului iezuitic.

Pietismul este înlocuit de filantropinismul lui Basedow, care dorește să elibereze școala de orice formă a superstiției și să promoveze o simplă religie umanitară și o doctrină a virtuților. Filantropismul își propune metode blînde și atrăgătoare ale predării și disciplinei. Ferula medievală, ținută încă în mînă de unii pedagogi, se frînge. Iubirea profesorului pentru discipolii săi și a discipolilor pentru profesor alcătuiește atmosfera aceasta mai blîndă, mai înaltă, mai liberă, dar și mai degajată, mai desfăcută de legături, așa de caracteristică pentru pedagogia veacului al XVIII-lea. În sfîrșit, curentul pedagogic care urmează, al neoumanismului, reprezentat de un Gessner sau de un Voss, dorește înlăturarea oricărei influențe religioase și, în locul ei, neoumaniștii — sprijiniți acum și de mișcarea literară germanică alimentată la izvoare clasice și devenită puternică prin Wieland,

https://biblioteca-digitala.ro

Goethe, Schiller și alții — doresc să îndepărteze cu totul sau cît mai mult învățămîntul religios din școală, ba chiar și textele sacre ele însele, pentru a le înlocui cu textele antichității clasice, a căror valoare educativă este prețuită în momentul acesta pe o treaptă mai înaltă.

Știința livrească a veacului anterior este înlocuită apoi cu o știință apropiată de natură. Din natură doresc pedagogii vremii să alimenteze spiritele elevilor. Lucrul este înfățișat și demonstrat poate în cea mai caracteristică operă pedagogică a vremii, în *Émile* al lui Rousseau. Ba chiar Rousseau ajunge la un concept cu totul necunoscut înainte, la conceptul educației negative. Profesorul nu are să poarte altă grijă decît să evite ca sufletul elevului său să treacă sub influențe rele sau numai primejdioase. El trebuie pus numai în măsura de a da frîu liber spontaneității naturii sale, care nu poate fi decît favorabilă, pentru că „natura este bună" — cum sună postulatul de bază al pedagogiei rousseauiste — și numai răutatea omenească poate s-o pervertească. Dacă comparăm deci spiritul acestei școli în contrast cu legăturile apăsătoare ale școalei vechi, nu putem să nu remarcăm același gest de eliberare, de desfacere a legăturilor.

În sfîrșit, în locul spiritului constructiv, sistematic, care este al veacului al XVII-lea — așa cum îl ilustrează marile sisteme metafizice ale acestui veac — se dezvoltă spiritul critic. Critica în toate direcțiile, contra tuturor instituțiilor, împotriva oricui, critica cu orice preț — aceasta e una din trăsăturile vrednice a fi remarcate ale acestui timp. Nu avem decît să evocăm figura omului celui mai reprezentativ al vremii, a lui Voltaire, pentru a vedea critica veacului în funcție totală. Dar figuri ca a lui Voltaire — dacă nu de importanța, de tipul lui — apar pretutindeni în lume. Iată pe Mandeville în Anglia, autorul fabulei despre albine, care arată, prin pamfletele sale răspîndite pe străzile Londrei, că oamenii nu se conduc decît de interese egoiste și că virtuțile și doctrinele nu sînt decît măști ale instinctelor. Iată-l pe acest autor reproducînd aceeași figură critică, denunțătoare a iluziilor, pe care o întîlnim în proporții monumentale la Voltaire. Chiar Goethe și Schiller, într-un moment al

https://biblioteca-digitala.ro

activității lor, se manifestă ca spirite critice, mușcătoare, în acea strălucită colecție de epigrame cunoscută sub numele de *Xenien*. Printre genurile literare cele mai cultivate de vreme este satira, dar și dialogul. S-a scris o istorie a dialogului în lume, un frumos capitol de istorie literară. Acest capitol începe cu Platon, primul mare autor de dialoguri ca formă de exprimare a ideilor (dialogul este forma tipică de exprimare a ideilor, căci înfățișează procesul însuși prin care o idee este cucerită mai întîi în dezbatere intimă ; a cerceta înseamnă în mare parte a dezbate, a te găsi în dialog cu tine însuți și, prin tine, cu trecutul și cu contimporanii) ; ei bine, forma aceasta a dialogului filozofic, pe care o crease pentru întreaga reflexie europeană Platon în antichitate, cunoaște o dezvoltare enormă în acest veac al criticei, în care totul este pus în discuție. Și astfel mulți dintre gînditorii vremii, un Diderot, un Berkeley, un Hume, un Lessing, un Wieland chiar, cu ale sale *Convorbiri între zei*, toți aceștia găsesc forme din cele mai caracteristice ale dialogului. Alături de dialog, forma literară care se bucură de o deosebită răspîndire în această vreme este maxima, sentința, aforismul. În operele lui Vauvenargues, ale unui Rivarol, Chamfort și alții întîmpinăm un rar tezaur de anecdote, reflexii, mici însemnări care aduc într-o formă concisă rezultatele acestor spirite neliniștite, în activitatea de critică împotriva tuturor tradițiilor și prejudecăților vremii.

De asemenea, în acest timp, dispar metafizicile raționaliste. În locul nativismului, care admitea prezența în conștiința omenească a unor idei garantate de Dumnezeu, apare senzualismul, potrivit căruia toate ideile noastre își au originea în simțuri. În locul raționalismului, apare apoi empirismul, doctrină legată cu senzualismul, potrivit căreia nu numai sursa tuturor cunoștințelor noastre, dar singura sursă a cunoștințelor exacte este experiența. Rațiunea însăși, întrebîndu-se pe ea însăși și dezvoltîndu-se pe cale speculativă din propriul ei fond, nu poate ajunge la nici o încheiere valabilă. Valabilitate științifică dă încheierilor inteligenții omenești numai experiența. Vom vedea în prelegerea viitoare care vor fi primejdiile pentru știință și morală rezultînd din această disoluție a

https://biblioteca-digitala.ro

metafizicilor raționaliste. Dar mai înainte de aceasta este necesar să complectăm tabloul acestor desfaceri cu cîteva considerații asupra spiritului corespunzător în estetică, adică în domeniul care ne interesează cu precădere.

Veacul al XVII-lea se conducea de principii estetice, de reguli, reputate a putea fi formulate într-un chip exact. Veacul al XVIII-lea n-aș spune că găsește noțiunea, dar în tot cazul dezvoltă noțiunea și teoria paralelă a gustului. Nu rațiunea instruită este aceea chemată să judece asupra frumuseții unei opere, ci bunul-gust sau gustul pur și simplu. Aproape toți esteticienii veacului al XVIII-lea consacră cîte o cercetare noțiunii acesteia de gust, în legătură cu care teoriile se dezvoltă foarte mult. Veacul al XVII-lea este un veac al universalismului estetic, în sensul că socotește că frumosul este același la toate latitudinile, că există un singur ideal al frumuseții, în timp ce veacul al XVIII-lea face descoperirea — anunțată vag la gînditorii veacului al XVII-lea, dar dezvoltîndu-se abia acum — descoperirea relativismului gustului estetic, descoperirea că frumosul nu place în aceleași forme la toate latitudinile pămîntului. Abatele Dubos, poate cea mai importantă figură a istoriei esteticii la începutul acestui veac, autorul scrierii *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de pe la 1715, este unul din reprezentanții acestui relativism estetic. Dar el este și reprezentantul sentimentalismului estetic. De unde pentru un Boileau fondul și interesul lucrării artistice era să emită un adevăr, fondul și sensul artei pentru abatele Dubos este să ofere un element nevoii de sentiment, de pasiune a sufletului uman. Ca și cum în noi ar exista o foame permanentă de viață sentimentală mai puternică, pe care viața nu o satisface, arta oferă acest element pasional după care înfometează și însetoșează omenirea.

În fine, în locul domniei regulilor, a normelor, reputate altădată a putea să dirijeze creația, creația devine genială. Conceptul genialității, anunțat de Renaștere, se dezvoltă foarte mult în această vreme la cugetători ca englezul Shaftesbury, care este cel dintîi să compare pe artist cu un Prometeu, un creator din materie moartă a unor ființe vii. Vechea estetică afirma predominarea fru-

https://biblioteca-digitala.ro

mosului ; pentru ea exista un singur tip estetic, frumusețea clasică. Sub influența noii creațiuni artistice din nord, a germanilor, a englezilor, alături de frumos apare sublimul, în opere ca aceea a lui Burke în Anglia. În fine, noi genuri literare, busculînd canoanele vechi, apar. Drama burgheză, comedia lacrimantă, în care prescripțiile aristoteliciene sînt răsturnate, pentru a produce, din sfărîmarea vechilor modele, întruchipări noi.

Dacă adunăm laolaltă caracteristicile acestea, culese de pe un cîmp poate prea vast de manifestări, e just a spune că veacul al XVIII-lea este secolul liberalismului. Liberalismul în lume este un produs al veacului al XVIII-lea ; o doctrină care a trăit deplina ei dezvoltare în atmosfera spirituală a veacului al XVIII-lea. Grație acestui liberalism sfărîmător de norme, de reguli, de legături, cultura capătă o mare varietate ; multe inițiative deschizătoare de drumuri încep de aci. Veacul al XVIII-lea, veacul liberalismului, are însă și un mare neajuns : lipsa lui de centru, de unitate, cu tot ceea ce rezultă de aci ca amenințare în direcția relativizării și anarhizării culturii și societății. De aceea, cînd veacul al XVIII-lea se încheie cu mișcarea franceză care încunună toate tendințele lui, cu Revoluția franceză, se resimte, în același timp, nevoia trecerii sub noi legături. Vom arăta în prelegerea viitoare în ce chip și prin cine aceste noi legături se refac.

PRELEGEREA a VI-a

În urmărirea chipului în care epocele legate au alternat cu epocele de desfacere a legăturilor și a modului în care idealul perfecțiunii a alternat cu idealul originalității, am încercat să caracterizez în prelegerea precedentă o nouă epocă aparținînd tipului disoluției legăturilor. Această epocă, în același timp individualistă, liberalistă, antimetafizică și empiristă, a fost veacul al XVIII-lea, ale cărei tendințe le-am urmărit deopotrivă în diferite domenii ale culturii, năzuind să integrez fizionomia ei totală. La sfîrșitul veacului al XVIII-lea apare un gînditor a cărui situație față de trecut și față de vi-

https://biblioteca-digitala.ro

itor merită să fie analizată cu oarecare atenție. Acest cugetător așezat la răspîntia timpurilor este Immanuel Kant.

Este o întrebare pe care și-o pune adeseori istoria filozofiei, în partea ei generalizatoare, dacă Immanuel Kant închide sau deschide o epocă, dacă el rezumă în gîndirea lui tendințe active pînă atunci sau dacă el mai degrabă inaugurează tendințe care se vor dezvolta de aci înainte cu o specială vigoare. Răspunsul la această întrebare cred că trebuie să fie mai complex decît acela pe care îl speră un spirit comod, amator de generalizări ușoare. Adevărul este că Immanuel Kant închide și deschide, în același timp, cîte o epocă importantă a cugetării omenești. Fără îndoială că prin multe din tendințele cugetării sale Kant închide veacul al XVIII-lea, îl închide după ce îl face să culmineze. Nu este cu putință a-l înțelege pe Kant decît punîndu-l în legătură cu năzuințele cele mai profunde ale secolului al XVIII-lea. Într-adevăr, dacă ar fi să cuprindem într-o singură expresie caracteristica cea mai generală a veacului al XVIII-lea, această expresie ar fi „critica". Veacul al XVIII-lea este un veac al criticei prin excelență, și filozofia critică sau criticismul kantian alcătuiesc, fără îndoială, înflorirea supremă a acestui veac. De altă parte, spuneam că veacul al XVIII-lea este un veac individualist și liberal. Ei bine, individualismul liberal culminează și el în filozofia lui Kant, în special în laturile practice și politice ale acestei filozofii. Se poate spune, fără teamă de a fi contrazis de cineva, că Immanuel Kant este filozoful clasic al liberalismului.

Veacul al XVIII-lea este și un veac antimetafizic, și, într-adevăr, tendințele antimetafizice ale întregului secol culminează și ele în critica pe care o organizează Kant împotriva metafizicilor tradiționale. Lui i se datorește observația că soluțiile oricărei metafizici sînt antinomice. La întrebările metafizice, spiritul poate răspunde prin soluții care se contrazic între ele. Putem tot atît de bine să susținem, în plan metafizic, că lumea este finită sau că este infinită ; că timpul este limitat sau că este etern ; că șirul cauzelor se prelungește fără sfîrșit în trecut sau că începe de la un motor primitiv. Toate aceste răspunsuri găsesc motive pentru a se întemeia — de unde re-

https://biblioteca-digitala.ro

zultă concluzia că inteligența omenească nu este aptă să dea răspunsuri valabile la ultimele întrebări. Dacă s-a adus vreodată o critică destructivă cu privire la întreprinderile metafizicei, aceasta este cuprinsă în *Critica rațiunii pure*. Cunoașterea științifică, a arătat Kant, nu valorează decît în interiorul lumii fenomenelor și în legătură cu aceste fenomene. Cum depășești fenomenalitatea lumii, atingi antinomiile rațiunii pure, care demonstrează incapacitatea metafizică a inteligenții omenești. Așadar, se poate spune, pe bună dreptate, că antimetafizicismul veacului al XVIII-lea culminează și el în filozofia kantiană. Prin urmare, din toate aceste puncte de vedere pe care mă mulțumesc să le amintesc, iar nu să le adîncesc, se poate spune că veacul al XVIII-lea culminează în filozofia kantiană.

Dar este tot atît de adevărat a pretinde că de la Kant începe o lume nouă. Evident, lucrul acesta l-au simțit și contimporanii lui Kant, dar de această împrejurare au avut ocazia mai cu seamă să se convingă toți cei care au luat parte într-un fel oarecare la mișcarea filozofică a veacului al XIX-lea, care în cea mai mare și în cea mai valabilă parte a ei a fost un comentar pe marginea filozofiei kantiene. Multă vreme „a filozofa" a însemnat pentru toți cugetătorii europeni a găsi o poziție față de filozofia kantiană ; a filozofa însemna „a kantiza" — dacă admiteți expresia. Regalitatea filozofiei kantiene a veacului al XIX-lea, autoritatea ei fără precedent, nu se putea datora decît faptului că Immanuel Kant, după ce închisese o epocă, deschidea alta nouă. Și, într-adevăr, prin Kant veacul al XVIII-lea se depășește pe sine însuși. Grava criză în care ar fi sfîrșit fără contribuția kantiană cugetarea veacului al XVIII-lea este evitată și depășită prin partea aceasta deschizătoare de orizonturi pe care filozofia lui Kant o cuprinde de asemenea. În adevăr, empirismul veacului al XVIII-lea, gîndit consecvent, trebuia să sfîrșească deopotrivă și în îndoială față de posibilitatea oricărei cunoașteri științifice și în scepticism dizolvant față de valabilitatea idealurilor morale și estetice ale oamenilor. Căci dacă este adevărat, după cum ne-au învățat filozofii veacului al XVIII-lea, că orice cunoaștere provine din simțuri și se restrînge în cadrul

https://biblioteca-digitala.ro

experienței, atunci nu este nici un motiv pentru a susține că există vreo cunoaștere universal valabilă. Experiența noastră senzorială nu ne poate furniza concluzii decît cu privire la trecutul experienței omenești. Dacă consultăm numai experiența noastră, noi nu putem îndrăzni altă afirmație decît aceea în legătură cu știința noastră de pînă acum. Dar dumneavoastră știți că știința face mai mult: prin legile pe care ea le descoperă, garantează că înlănțuirea fenomenelor, așa cum a fost observată în trecut, se va produce și în viitor, și din această pricină ceea ce a devenit valabil în experiența unui ins particular oarecare este valabil pentru inteligența tuturor oamenilor care trăiesc împreună cu noi sau care vor trăi de aci înainte. Prin urmare, în timp ce știința postulează generalitatea și universalitatea concluziilor sale, filozofia senzualistă și empiristă nu autorizează decît concluzii particulare, adică concluziile experienței mărginite a unui singur om, valorînd numai pentru trecutul lui. Dar cum filozofia conduce opera științei, era firesc ca în spirit să se instaleze un scepticism radical cu privire la valoarea rezultatelor științifice, ba chiar să [se] provoace dezarmarea anchetei științifice față de posibilitățile ei restrînse și pătate de relativism. Mai mult decît atît, înseși principiile morale și estetice erau condamnate la relativism și la scepticism dacă vederile senzualiste și empiriste n-ar fi putut să fie depășite prin filozofia lui Kant. Conform vederilor empiriste, principiile morale și estetice nu sînt decît rezultatul conviețuirii oamenilor înlăuntrul societăților omenești. Ceea ce este bine sau este rău, ceea ce este just sau injust, frumos sau urît nu sînt altceva, după punctul de vedere empirist, decît produsul convențional care a făcut posibilă în trecut conviețuirea oamenilor. Oamenii au observat că anumite conduite sînt bune în raport cu interesul trăirii lor laolaltă, și alte comportamente, alte atitudini, sînt rele în raport cu același interes. Așa încît empirismul era justificat să conchidă că nu există principii morale general valabile, universale, de vreme ce așa-zisele principii morale nu fac decît să sistematizeze o conviețuire trecută a oamenilor. Nimic n-ar fi putut face pe empiriști să conchidă că conduitele desemnate ca rele în

https://biblioteca-digitala.ro

trecut n-ar putea să devină, în împrejurări schimbate de viață, bune, sau dimpotrivă. Și aceleași concluzii puteau să fie atinse și în domeniul estetic. Empirismul nu putea să arate că în condiții deosebite de viață ceea ce este astăzi urît n-ar putea să apară mîine frumos sau ceea ce este astăzi prețuit drept frumos să apară mîine urît. Dar și aceste concluzii, mai cu seamă în ceea ce privește viața morală, ar fi fost foarte primejdioase pentru dezvoltarea culturii omenești. Relativismul care s-ar fi instaurat și scepticismul cu care acesta s-ar fi împerecheat ar fi fost puteri dizolvante ale societății omenești, căci o societate omenească, pentru a dura, trebuie să trăiască pe stînca de granit a unor adevăruri inalterabile. Atunci cînd conștiința oamenilor pierde criteriul deosebirii precise, incontestabile, dintre bine și rău, viața morală a oamenilor este atacată în adîncime, și în locul culturii apare barbaria — nu barbaria dinaintea civilizației, care este cel puțin bogată prin făgăduințe, ci barbaria de la sfîrșitul civilizațiilor, barbaria în care termină și se prăbușesc civilizațiile putrede, o barbarie mai odioasă decît aceea care este cel puțin bogată prin dinamismul unei vieți care se naște.

La aceste grave consecințe care stăteau în germenele empirismului și care, de altfel, fuseseră adeseori extrase răspunde filozofia lui Kant în partea ei deschizătoare de drumuri. Și examinată în această parte a ei, filozofia lui Kant nu mai apare ca un produs al veacului al XVIII-lea, un veac al desfacerii legăturilor, ci apare ca produsul voinței de a trece sub noi legături, menite să garanteze fermitatea culturii și posibilitatea unei existențe omenești înalte. Într-adevăr, după cum lucrul a fost arătat adeseori, în ultima ei esență, filozofia lui Kant este o filozofie a valorilor. Fiecare din cele trei mari critice ale lui este consacrată întemeierii universalității și valabilității generale a uneia din marile valori ale culturii. În *Critica rațiunii pure*, Kant își propune să înfățișeze condițiile grație cărora adevărurile științei sînt universal valabile. Această valabilitate generală a adevărurilor științifice rezultă pentru Kant din faptul că aceste adevăruri nu sînt altceva decît produsul organizării impresiilor pe care le primim prin simțuri și înlăuntrul experienței

https://biblioteca-digitala.ro

noastre prin formele generale și înnăscute ale inteligenței omenești. Dacă, așadar, există adevăruri științifice capabile a fi îmbrățișate și verificate de orice inteligență, lucrul rezultă din faptul că aceleași forme generale ale inteligenței umane organizează materialul pe care experiența noastră ni-l predă. În *Critica rațiunii practice* este de asemenea evidentă dorința lui Kant de a proba și de a întemeia universalitatea valorilor morale. Valorile morale sînt universale, general valabile, pentru Kant, din pricina faptului că ele sînt produsul considerării faptelor omenești din unghiul unei legi formale înscrisă în adîncimea conștiinței umane, pe care el o numește „imperativul categoric". De asemenea, în *Critica judecății,* Kant întemeiază universalitatea valorilor estetice arătînd că lucrurile ne apar frumoase atunci cînd fac să vibreze într-un acord armonios puterile noastre sufletești, sensibilitatea și înțelegerea. Prin urmare, universalitatea culturii este garantată de unitatea de organizare a speței umane. Pentru că cu toții sîntem organizați sufletește în același fel, urmează ca tuturor aceleași lucruri să ne apară adevărate, bune sau frumoase. Unitatea de organizare intelectuală și morală a speței este garanția universalității valorilor culturii. Acest răspuns nu-l prevăzuse empirismul veacului al XVIII-lea. În momentul cînd Kant îl descoperă, relativismul și scepticismul empirist sînt depășite, iar cultura se găsește din nou așezată pe stînca de granit a certitudinilor intelectuale și morale, în absența cărora edificiul culturii amenință să se prăbușească.

Am spus că în anumite laturi ale filozofiei sale cugetarea lui Kant este o încununare a veacului al XVIII-lea. S-ar putea spune că, prin întregirea gîndirii lui, Kant este și o încununare a întregului umanism european, așa cum l-a lăsat moștenire lumii moderne cultura veche și cum lumea modernă l-a dezvoltat de la Renaștere încoace. Înțeleg prin „umanism" acea atitudine filozofică și morală care așază în centrul perspectivei de cultură ființa omului, făcînd din el ținta aspirațiilor noastre și măsura tuturor lucrurilor. Ei bine, umanismul profund al filozofiei lui Kant apare evident atunci cînd, însumînd rezultatele pe care el le culege în diferitele domenii

https://biblioteca-digitala.ro

ale cercetării sale, putem ajunge la încheierea că Immanuel Kant a avut rolul de a fi umanizat universul. Universul kantian este un univers umanist, pătruns de valori omenești. A cunoaște nu înseamnă pentru Kant a-ți însuși o realitate eterogenă, despărțită și diferită de om. A cunoaște înseamnă pentru Kant a pătrunde spectacolul universului prin valorile inteligenței omenești, a organiza universul prin formele intelectului uman. Știința este un produs umanistic prin excelență în filozofia kantiană — un motiv pentru care cred că se poate afirma că în filozofia lui Kant culminează umanismul european.

Dacă încercăm acum să caracterizăm filozofia kantiană în raport cu ritmul alternant pe care l-am urmărit pînă acum, apare ușor evident că preocuparea esențială a lui Kant a fost aceea de a trece conștiința intelectuală, morală și estetică a omenirii sub noi legături. Ceea ce îl interesează pe Kant este să descopere legalitatea profundă a diferitelor domenii de cultură. În timp ce pe unii dintre marii lui înaintași îi interesa să aplice lucrarea critică în sensul desfacerii legăturilor și al dislocării complexelor, ceea ce îl interesează pe Kant este să reclădească edificiul culturii și măreția idealurilor omenești în sufletele contimporanilor. Tendința aceasta de reclădire, de trecere sub noi legături, este aceea a întregului veac al XIX-lea, în special în prima lui parte, un motiv pentru care am putut spune că, prin această parte, opera lui Kant nu mai este rezumativă, sintetizantă față de trecut, ci cu adevărat deschizătoare de drumuri noi. Într-adevăr, de la Kant încoace și pentru un lung răstimp, preocuparea cugetătorilor sau a oamenilor de acțiune ai Europei, în special ai Europei Occidentale, a fost căutarea unui nou principiu de ordine și a unor noi legături sub care omenirea să consimtă a trece. Veacul al XVIII-lea, veacul criticei, culminase într-o mare acțiune, în care se prăbușiseră așezări vechi. Această acțiune a fost revoluția pe care o fac francezii în ultima decadă a veacului al XVIII-lea. Revoluția franceză a fost caracterizată odată de Hegel într-un mod foarte profund și, aș spune, într-un mod spiritual: „Revoluția franceză — a spus odată Hegel — a așezat istoria pe cap" *(Die Revolution hat die Geschichte auf dem Kopf gestellt).*

https://biblioteca-digitala.ro

Ce înseamnă această vorbă ? Revoluționarii francezi erau de părere că printr-o pură operație intelectuală societățile pot găsi căi noi în viața lor, și anume căi mai bune. Convingerea aceasta n-ar fi fost posibilă dacă în timp de două veacuri anterioare nu s-ar fi elaborat un ideal al omului care permitea această concluzie. Și, într-adevăr, în veacul al XVII-lea, sub influența carteziană, se dezvoltă concepția rațională a omului, potrivit căreia nu numai ceea ce este mai caracteristic în om, dar, în același timp, ceea ce este mai viu și mai operant în el este rațiunea omenească. Filozofia carteziană nu-și ascunde laturile iraționale ale ființei umane. După cum știți, Descartes a scris o lucrare de adîncă cercetare a pasiunilor omenești, *Le traité des passions,* care, în atîtea privințe, anticipează etica lui Spinoza. Prin urmare, Descartes era deplin conștient de multiplicitatea ființei omenești, care în atîtea laturi ale ei nu e rațională, ci irațională. Cu toate acestea, era părerea lui Descartes că rațiunea este atît de puternică, de operantă, încît sentințele ei pot anula pasiunile omului. Este destul să fii instruit asupra consecințelor funeste ale pasiunilor omenești pentru a le corecta în tine însuți și pentru a predica corectarea lor în alții. De altfel, din această convingere rezultă și hotărîrea de a scrie tratate, care și la Descartes, și la Spinoza, și la numeroși alți autori mai puțin importanți au un caracter practic, activ. Toate aceste scrieri de morală sînt scrieri cu un oarecare ascuțiș practic, scrieri de artă a vieții. Prin urmare, cunoscînd mecanica pasiunilor omenești și consecințele lor, moraliștii vremii sperau că pot să înarmeze rațiunea omului în lucrarea de divulgare a consecințelor funeste ale patimilor și de înfrînare a lor. Frîna pasiunilor arsta în mîinile noastre, și conducătoarea acestor frîne ar fi rațiunea omului.

Ei bine, dacă este așa, atunci revoluționarii francezi au avut dreptate să încerce această revoluție. H. Taine, într-o operă remarcabilă, *Les origines de la France contemporaine,* a arătat care a fost înrîurirea raționalismului cartezian asupra ideologiei revoluționare. Viața politică este, în definitiv, o dependență a vieții morale — luînd cuvîntul de „morală" în sensul de activitate, de acțiune

https://biblioteca-digitala.ro

practică. Este destul, prin urmare, a cunoaște răul și a desluși cauzele lui, pentru ca înlăturînd aceste cauze sau ameliorîndu-le să obții rezultate mai bune. Este suficient să pronunți Declarația drepturilor omului, să promulgi o constituție, să convoci un parlament în care oameni luminați să discute liberi între ei, pentru a ajunge la o legiferare rațională, pentru ca toate relele sociale să fie înlăturate, pentru ca în locul lor să se instaureze binele social. Liberalismul, așa cum el culminează în Revoluția franceză, este produsul antropologiei raționaliste clădite în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea pe fundamentul cartezian. Cînd însă Revoluția franceză se prăbușește, cînd exponentul Revoluției franceze, Bonaparte, devine Napoleon, cînd în locul Republicii liberatoare și egalitare se instituie cezarismul napoleonian, atunci au trebuit să apară și motive pentru ca oamenii să se îndoiască de valabilitatea absolută a antropologiei raționaliste și a consecințelor ei. S-a spus : Iată, partea obscură, neluminată, irațională din om este, de bună seamă, foarte puternică încă, este mai puternică decît partea bună și luminată de rațiune, de vreme ce oamenii au putut să se abată cu atîta ușurință de la linia pe care rațiunea le-o arătase că este cea bună și dreaptă. Iată că instinctele omului sînt încă foarte tari și că n-a sosit timpul — ori poate nu va sosi niciodată — ca rațiunea însăși, adunată în congrese și parlamente, să poată tăia căile către bine ale societăților omenești !

Pe de altă parte, pămîntul Franței, în vremea aceasta, a fost călcat de trupe străine. Armatele revoluționare care se adună acum și luptă, și în acest moment și mai tîrziu, sub conducerea genială a lui Napoleon, fac descoperirea unui lucru pe care nu s-ar putea spune fără exagerare că veacurile trecute l-au ignorat, dar pe care, în tot cazul, veacurile trecute nu l-au exaltat cu căldura, cu lirismul pe care l-au resimțit acum soldații revoluționari francezi și, după exemplul lor, toate națiunile Europei. Acest lucru nou este valoarea geniilor naționale, acel complex de sentimente și atitudini care, cu un cuvînt făurit ceva mai tîrziu, se numește naționalism. Naționalismul modern apare pe cîmpurile de luptă ale armatelor revoluționare franceze. Acel ansamblu de

https://biblioteca-digitala.ro

sentimente făcut din mîndria de a aparține unei națiuni, din iubirea profundă pentru toți care într-un fel oarecare îți seamănă, din sentimentul apartenenței la un trecut comun și la anumite idealuri de viitor comune, acest lucru greu de definit care se numește iubirea de patrie, atașamentul la geniul național apare acum din rezervele acestor împrejurări istorice. Și atunci, în locul omului general, abstract, rațional, al cartezianismului, apare și se opune ca model tuturor literaturilor și ca obiect de meditație filozofilor omul național. În locul omului rațional, posesorul unei inteligențe, gîndind în valori eterne, depășind contingențele de timp și de loc, apare un om național, legat de împrejurări de timp și de loc, determinat de peisajul în care a luat naștere, de tradițiile istorice care continuă să-l miște din trecutul societății și de ambianța generală a lumii în care trăiește. Acest om este un om mai particular decît celălalt. Filozofii acestui moment, care este momentul Restaurației, adică acela în care revine în Franța vechea dinastie, spun că filozofii societăților nu trebuie să organizeze aceste societăți numai în acord cu prescripțiunile rațiunii omenești, ci în acord cu interesele și impulsurile acestui om mai particular, trăind ca o unitate vie în sînul națiunii care l-a produs și care-l conservă. Acesta este laitmotivul filozofilor Restaurației, al unui De Bonald, Joseph de Maistre și alții, pe care îi cunoaștem în acest moment tot din literatura franceză, mai înainte de a-i întîlni în literatura filozofică a altor popoare. Prin urmare, dacă raționalismul cartezian dusese la desfacerea legăturilor și, în cele din urmă, la acel act suprem de sfîșiere a tuturor legăturilor care a fost Revoluția franceză, noul raționalism, al Restaurației, tinde să readucă pe om sub noi legături, sub legăturile națiunii.

Aceeași dorință de organizare, de trecere sub noi legături, apare dacă cercetăm, alături de problema națională, problema muncii. După cum știți, în evul mediu, dar și mai încoace, pînă la Revoluția franceză, munca se desfășura în interiorul breslelor. Breslele aparținînd diferitelor specialități organizau producția, pregătirea muncitorească, prețul, desfacerea etc. Revoluția franceză, printre diferitele ei acte sfărîmătoare de legături, rupe

https://biblioteca-digitala.ro

și legătura breslelor. Breslele, seculare în Europa, se desființează acum, și producția devine liberă. Oricine, meseriaș mărunt sau întreprinzător mai mare, putea să producă orice, cu orice metodă și să vîndă oricui și la orice preț ar fi putut să obțină. Fiziocratismul, doctrina lui *„laissez faire, laissez passer"*, despre care vorbeam rîndul trecut, era încă înainte de Revoluția franceză expresia desfacerii legăturilor în cîmpul economic, expresia unei năzuințe pe care în cele din urmă o satisface Revoluția franceză prin actul de desființare a breslelor. De ce face Revoluția franceză acest lucru ? De ce ajunge la desfacerea breslelor ?

Revoluția franceză a fost în primul rînd revoluția burgheziei, adică a clasei care posedă capitalul, și prin capital domina producția. Interesul capitalului este să prolifereze. Orice acțiune de control și de îngrădire a producției era un obstacol în fața dinamismului capitalului burghez. În aceste împrejurări, începe o epocă de producție foarte intensă, căreia i se datorează o mare parte din cuceririle civilizației omenești în veacul al XIX-lea. Dar această producție cam dezordonată produce un fenomen concomitent cu dezvoltarea marilor industrii, dezvoltare condiționată, la rîndul ei, de marile progrese ale științelor exacte, un fenomen foarte îngrijorător : fenomenul șomajului și al mizeriei proletare. Mase întregi de oameni sînt azvîrlite mizeriei în momentul în care capitalul, în tendința lui de a se înmulți necontenit, produce mai mult decît se poate consuma. Întreruperea activității acesteia nesupravegheate azvîrle în mizerie mase întregi ale omenirii muncitoare și alcătuiește ca un fel de rană profundă, de ulcer primejdios, pe trupul civilizației moderne. Atunci se pune problema organizării muncii. E ceva fals, greșit, se spunea, în organizarea muncii. Munca trebuie organizată, trebuie să treacă sub noi legături. Gestul acesta de organizare, de încadrare, de trecere sub noi legături, se desemnează și în mișcarea care are loc de aci înainte și care este mișcarea de organizare a clasei muncitorești, acompaniată de opera diferiților gînditori sociali, care caută soluția acestei probleme. La început, și anume în Franța, care și în veacul al XIX-lea deține conducerea spirituală a lumii, ca în

https://biblioteca-digitala.ro

atîtea veacuri anterioare, reorganizarea muncii în societate era nădăjduită pe o cale pur rațională. Poate că aceasta răspunde și temperamentului raționalist al națiunii franceze în genere. E ceea ce s-a numit de atunci încoace „socialismul utopic" al lui Fourier, al unui Cabet, al unui Proudhon, cărora li se aliază nume ca Owen și Godwin în Englitera sau Weitling în Germania. Acest socialism utopic distinge între ordinea naturală a societăților și ordinea lor pozitivă. Ordinea naturală este de fapt ordinea lucrurilor, așa cum ele ar trebui să se întîmple conform rațiunii omenești. Ordinea pozitivă este ordinea lucrurilor așa cum se întîmplă de fapt în realitate, dar uneori în dezacord cu ordinea naturală. Fourier, care este un armonist, care concepe lumea toată ca o mare armonie, spune : Este o excepție monstruoasă și nelalocul ei apariția dezarmoniei în civilizațiile tehnice moderne. Această dezarmonie rezultă din faptul că rațiunea oamenilor, la un moment dat, a fost întunecată. Este destul să luminăm rațiunea oamenilor pentru ca ei să înlăture pricina aceasta de dezarmonie, pe care o observau anchetatorii sociali în țările în care capitalul modern luase o dezvoltare paralelă cu aceea a științelor și a aplicațiilor lor tehnice. În afară de lucrarea aceasta rațională de divulgare a dezarmoniei, utopiștii mai credeau în eficacitatea unei măsuri. Deoarece capitalul, el însuși, are [1] tendința nefirească de a se aglomera, ar trebui să se explice, credeau ei, bogaților că lucrul acesta nu este firesc, că el contrazice ordinea naturală, că este un aspect al ordinei pozitive pervertite, și bogații, cum au și ei o rațiune omenească ca și săracii, se vor convinge de acest lucru. Utopiștii mai credeau, de asemenea, că un alt mijloc de a înlătura dezarmonia este exemplul. Ce ar fi — spuneau unii dintre ei — să creăm societăți armonioase care ar fi modele de producție pentru întreaga societate a întregului pămînt ? ! Așa iau naștere „falansterele". Au fost asemenea falanstere și la noi, la Scăeni în Prahova, unde un elev al utopiștilor, Teodor Diamant, a venit și a creat un falanster. Cetiți în această privință foarte interesanta carte a d-lui Dumitru Popovici, profe-

[1] În textul de bază : în (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

sor de istoria literaturii române la Universitatea din Cluj, intitulată *Santa Cetate*, și veți vedea măsura penetrației acestei idei printre românii care se formaseră în Franța în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Organizări de acestea exemplare, după modelul lui Fourier, Owen sau al altora, se fac însă mai mult în America de Nord, unde era încă un teren social virgin. Prin persuasiune, teorie, claritate mintală și exemplu, socialiștii utopici credeau că pot să readucă ordinea pozitivă la ordinea naturală.

Altul este punctul de vedere al socialismului științific, pe care trebuie să-l considerăm, de asemeni, ca o încercare de organizare a muncii în acest moment. Socialismul științific, ai cărui protagoniști sînt Marx și Engels, spunea: Reforma socială nu este de așteptat nici de la exemplu, nici de la teorie, nici de la persuasiune, ci numai de la dezvoltarea naturală a societăților omenești. Faza capitalistă este o fază naturală. Dar în momentul în care concentrarea capitalurilor va deveni suficient de mare, iar, pe de altă parte, dezavantagiile sistemului vor deveni evidente, se va putea petrece trecerea capitalurilor și mijloacelor de producție asupra statelor. În felul acesta va dispărea vechea cangrenă a șomajului și mizeriei proletare, care a alcătuit una din caracteristicile dezvoltării societăților la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în veacul al XIX-lea.

Lucrarea de organizare a maselor muncitorești începe în același timp. La 1864 ia naștere primul mare organism internațional muncitoresc: Asociația Internațională a Lucrătorilor. Prin urmare, și aci — aceeași mișcare de organizare, de trecere sub legături. Veacul al XIX-lea în prima parte a lui se caracterizează, față de mișcarea de desfacere a veacului al XVIII-lea, prin mișcarea inversă, de refacere a legăturilor. Aceeași tendință o descoperim nu numai în viața socială. Cultura spirituală ne arată aceeași tendință. Voi arăta în prelegerea viitoare cum gestul acesta de refacere a legăturilor, de unificare, de solidificare, se repetă și în cultura spirituală, după cum a fost executat în viața socială.

https://biblioteca-digitala.ro

După descrierea formelor de dizolvare a vechilor legături în secolul al XVIII-lea, am înfățișat în prelegerea trecută refacerea acestora în prima jumătate a veacului al XIX-lea. Fenomenul acesta l-am urmărit însă în prelegerea precedentă numai în aspectul vieții sociale. Deșteptarea geniilor naționale, naționalismul tradiționalist al veacului al XIX-lea, așa cum îl reprezintă filozofii antirevoluționari, filozofii aparținînd mișcării Restaurației, este un fenomen care echivalează cu trecerea lumii din acest timp sub noi legături. Veacul al XVIII-lea pusese mai degrabă în lumină valoarea indivizilor izolați. Veacul al XIX-lea, prin naționalismul tradiționalist al Restaurației, pune în lumină valoarea națiunilor ca organisme colective, punînd stavila lor fermă avîntului individualist. Același fenomen caracteristic de trecere sub noi legături, de dorință de organizare, îl reprezintă mișcările muncitorești, socialismul francez, german și englez, mai întîi în forma utopică, apoi în forma științifică, despre care am vorbit la sfîrșitul prelegerii precedente. Cu aceasta însă n-am epuizat înfățișarea tuturor formelor de întărire a legăturilor care caracterizează prima jumătate a veacului al XIX-lea. Așa cum și în alte împrejurări, cînd a fost vorba să caracterizăm o epocă, am urmărit deopotrivă fenomenele de viață socială și [pe] acelea de cultură spirituală, urmează astăzi, în caracterizarea mai departe a noului spirit de organizare — așa de eminent ilustrat prin prima jumătate a veacului al XIX-lea — să urmărim fenomenul în domeniul culturii intelectuale.

Iată, de pildă, studiul naturii la începutul veacului al XIX-lea. Atunci cînd am abordat acest capitol în legătură cu veacul al XVIII-lea, spuneam că știința vremii se dezvoltă într-un contrast destul de izbitor cu spiritul sistematic al veacului anterior. Într-adevăr, pe cîtă vreme veacul al XVII-lea pictează largi icoane coerente despre așezarea întregului univers și obține astfel marile sisteme metafizice ale clasicismului, sistemul lui Descartes, Malebranche, Leibniz sau Spinoza, veacul al XVIII-lea manifestă o tendință net antisistematică, mul-

https://biblioteca-digitala.ro

ţumindu-se să cîştige cunoştinţele lui în legătură cu aspecte particulare şi parţiale ale naturii. Nici mecanicii, nici fizicienii, nici fiziologii nu evocă în lucrările lor sistemul general al naturii, cît doresc să cunoască mai bine una sau alta din înfăţişările ei. Dimpotrivă, veacul al XIX-lea, prin opera unui Lamarck, a unui Geoffroy Saint-Hilaire, a unui Cuvier sau a unui Darwin, doreşte să răsfrîngă dezvoltarea întregii vieţi pe pămînt. Nu cercetarea unuia sau altuia din aspectele vieţii, pentru a ne restrînge deocamdată la ştiinţele biologice, doresc marii naturalişti ai vremii, cît cunoaşterea ansamblului vieţii şi a chipului general în care viaţa se dezvoltă. Năzuinţa lor îşi propune un obiect orgolios : ei doresc să afle legile generale care domină dezvoltarea vieţii pe pămînt. Problematica lor merge pînă la începuturile vieţii, apoi la chipul în care ea s-a diferenţiat şi la legalitatea care o guvernează. Acestea sînt marile probleme de ansamblu pe care le urmăresc naturaliştii despre care am amintit. Prin urmare, în legătură cu ştiinţele naturii şi, în special, cu ştiinţele biologice, se reface vechiul spirit sistematic al veacului al XVII-lea.

Evident, sistemele veacului al XVII-lea erau construite pe o cale pur speculativă. Sistemele veacului al XIX-lea pornesc de la cunoaşterea experimentală a naturii, dar, în definitiv, veacul al XIX-lea, la aceste începuturi ale lui, ca şi veacul al XVII-lea, este animat de un incontestabil spirit sistematic. Oriunde semnalăm o reînviere a spiritului sistematic putem fi siguri că el este una din manifestările năzuinţei spiritului uman de a trece sub noi legături. Sistemul este el însuşi un ansamblu de legături, o unitate fermă, şi nimeni nu poate trece cu vederea deosebirea de stil între epocele care înjghebează sisteme şi între epocele care îşi risipesc cercetarea lor considerînd obiecte speciale şi izolate. Acelaşi spirit sistematic care grăieşte despre voinţa de legături a veacului al XIX-lea se manifestă nu numai în domeniul cunoaşterii naturii, dar şi în domeniul cunoaşterii spiritului. Într-adevăr, cine studiază marile sisteme metafizice, după ce ia cunoştinţă de grandioasele construcţii ale metafizicienilor veacului al XVII-lea, constată în această privinţă o lacună, un spaţiu vid aproape, vea-

https://biblioteca-digitala.ro

cul al XVIII-lea, dar salută refacerea marilor sisteme metafizice în veacul al XIX-lea. Aci, în succesiunea lui Kant, apar marile construcții spiritualiste ale unui Fichte, Schelling, Hegel, Herbart, Schleiermacher, Schopenhauer, Lotze, pentru a numi numai pe cei mai mari din metafizicienii veacului al XIX-lea. De unde naturaliștii acestui timp, un Lamarck sau un Darwin, urmăresc dezvoltarea vieții de la origini pînă la organismele cele mai diferențiate, năzuind să surprindă legile acestei dezvoltări, metafizicienii amintiți, afirmînd că totul este spirit, urmăresc dezvoltarea acestuia de la prima lui manifestare pînă la suprema lui înflorire în conștiința omului și în cuceririle culturii lui. Toate marile sisteme metafizice amintite, în special acelea ale lui Fichte, Schelling și Hegel, nu sînt decît istorii ale spiritului omenesc, de la începuturile lui obscure pînă la triumfurile lui în operele artei, filozofiei și religiei.

S-a spus că veacul al XIX-lea, cu toată tendința lui sistematică incontestabilă, este, în același timp, un veac al istoriei. Într-adevăr, niciodată în trecutul culturii omenești nu s-a scris mai multă istorie, realitățile n-au fost niciodată considerate sub un unghi așa de evident istoric. În vechile metafizice, lumea era cercetată fără să se țină socoteală de factorul schimbării, în timp ce tocmai acesta este aspectul asupra căruia se ațintesc îndeosebi metafizicienii veacului al XIX-lea. Totul se istorizează în această vreme. Natura însăși este considerată sub unghiul transformării. Științele devin explicative, genetice, adică științe istorice. Istoria naturii și istoria spiritului, în mari construcții sistematice, alcătuiesc una din preocupările cele mai caracteristice ale veacului al XIX-lea, la acest început al lui.

Aceeași tendință de înglobare sistematică, de alcătuire de mari totaluri coerente în care deveneau vizibile legăturile noi sub care oamenii doreau să treacă, se observă atunci cînd urmărim fenomenele cele mai caracteristice în legătură cu literatura și arta în această vreme, un aspect asupra căruia cursul nostru de estetică trebuie să se oprească cu oarecare precădere. Într-adevăr, una din ideile cele mai caracteristice ale acestei vremi este crearea conceptului de „literatură universală". Conceptul

https://biblioteca-digitala.ro

este semnalat uneori în scrierile lui Goethe sau în convorbirile pe care le-a avut cu Eckermann și pe care acesta le-a notat cu multă fidelitate. Dar în Goethe se mai găsesc și alte multe anticipații pentru ceea ce trebuia să devină trăsăturile caracteristice ale veacului al XIX-lea. De unde literaturile naționale nu întreținеau mai înainte legături între ele, sau în tot cazul nu erau conștiente de aceste legături, aceasta devine una din preocupările foarte caracteristice ale veacului al XIX-lea. Cercetători în toate limbile de cultură caută să-și întindă ancheta lor și asupra domeniilor unor literaturi învecinate. Literaturi care multă vreme rămăseseră necunoscute în Nord, ca, de pildă, cea spaniolă, sînt acum cercetate în această parte a Europei, și, dimpotrivă, literaturi care rămăseseră necunonscute Sudului și Occidentului, ca cele nordice, încep a fi acum cunoscute. Niște învățați ca frații Schlegel sînt printre forțele cele mai active ale constituirii conceptului acesta al literaturii universale. Inspirîndu-se de conceptul literaturii universale, se întreprind acum studii de literatură comparată și se descoperă întinderea și profunzimea influențelor pe care, fără să fie pe deplin conștiente, unele din literaturi le-au exercitat asupra altora.

O altă legătură în domeniul acesta literar, care poate să fie pusă într-un paralelism destul de elocvent cu manifestările spiritului sistematic în cunoașterea naturii și spiritului, este apariția romanului modern. Ceea ce este romanul modern la niște scriitori ca, de pildă, Stendhal sau Balzac, care creează formele lui în Franța, dar și pentru restul Europei, apoi la unii scriitori ai altor țări, în Germania, în țările nordice, în Rusia, unde încep să se dezvolte cîțiva dintre cei mai mari romancieri ai vremii, un Gogol, un Dostoievski, un Tolstoi, un Turgheniev și alții, este ceva deosebit de ceea ce fusese literatura epică în alte vremuri și în alte literaturi naționale. Interesul cu care era urmărită povestea unor întîmplări, întîmplările unui erou interesant, cum se petrecea în cazul lecturii unui *Gil Blas,* era nutrit din diversitatea amuzantă a acestor peripeții. Evident, pe lîngă genul povestirii epice, exista și genul unei povestiri psihologice. În special francezii, începînd cu *La Princesse*

https://biblioteca-digitala.ro

de Clèves a Doamnei de Lafayette, pentru a continua cu o serie strălucită în care pot fi semnalate *Les liaisons dangereuses* de Laclos sau unele romane ale lui Goethe, ca, de pildă, *Die Wahlverwandtschaften*, sînt deopotrivă romane psihologice, adică romane care se adresează conștiinței noastre prin partea ei de interes pentru mișcările cele mai adînci și mai ascunse ale sufletului omenesc. Romanul modern, în formula lui Stendhal sau Balzac, este însă ceva deosebit, mai bogat, mai complex, de caracter sistematic — aș spune — și care îl diferențiază destul de categoric de mai vechile romane epice sau psihologice. Romanul modern este, în același timp, o povestire de caracter epic și psihologic, dar și manifestarea unei concepții despre lume a scriitorului care l-a produs. Romanul modern este un fel de *summa* în sensul pe care teologii medievali îl dădeau acestui cuvînt, un Thomas d'Aquino, de pildă. În centrul oricărui roman stă, de fapt, lupta unui om cu societatea și cu universul lui. Romanul modern este explicarea unui om cu lumea. Cine nu ajunge să înțeleagă acest lucru nu pricepe ce este un roman modern sau, în tot cazul, nu-l diferențiază de ceea ce fusese romanul mai înainte, romanul de aventuri sau romanul psihologic. Romanul modern are un incontestabil interes filozofic; el este un ansamblu sistematizat de gînduri și de sentimente, în care se manifestă sufletul întreg al unui om în atingerea lui cu lumea și cu societatea. Prin urmare, caracterul acesta complex al romanului reia, la alt nivel și în alt domeniu, același spirit sistematic, tare prin legăturile lui, pe care am avut prilejul a-l semnala și în alte domenii ale culturii.

Aceeași dorință de însumare, de complexitate, de organizare o întîmpinăm și atunci cînd considerăm drama vremii, drama romantică. Ceea ce năzuiește, de pildă, un Hugo în drama lui, așa cum el însuși o explică în prefața lui *Cromwell* din 1827, este întrunirea genurilor. De unde drama clasică era preocupată de a menține puritatea genurilor, drama romantică, inspirîndu-se în bună parte din vechea dramă shakespeareană, dorește mai degrabă să îmbine genurile. Prin folosirea episoadelor, adică a acțiunilor secundare, grefate pe trunchiul

https://biblioteca-digitala.ro

acțiunii principale, drama primește în ea un aflux epic, iar prin frumusețea vorbirii, prin poezia scenelor, primește în ea un aflux liric. Drama romantică este, de fapt, o îmbinare între dramatic, epic și liric și manifestă, o dată cu această acțiune de însumare a mai multor genuri laolaltă, același spirit de sistem și de întărire a legăturilor pe care l-am semnalat și în alte domenii.

Dacă trecem la poema epică, așa cum au ilustrat-o unii scriitori de după 1850, ca, de pildă, Leconte de Lisle, ale cărui *Poeme barbare* par să nu fi fost fără influență asupra mai marelui său Victor Hugo, care dă *Legenda secolelor,* trebuie să remarcăm în marea frescă pe care aceștia o pictează istoria însăși a umanității în marile ei momente culminante, de intensă valoare poetică. Însuși gîndul de a întruni într-o poemă cum este *Legenda secolelor* reprezentarea momentelor capitale pe care omenirea le-a atins în decursul dezvoltării ei, însăși această idee ilustrează, pe de o parte, istorismul esențial al vremii, iar pe de altă parte, spiritul sistematic de îmbinare, de însumare, de sistematizare, pe care l-am semnalat și în alte privințe. Artistul și scriitorul cel mai caracteristic pentru acest spirit sistematizator și organizatoric în artă, poate cel mai caracteristic om al veacului al XIX-lea, este însă R. Wagner. Cine se adîncește în creația wagneriană întîlnește la tot pasul tocmai dorința aceasta de complexitate și de sistematizare, pe care vedeți că am putut-o semnala în atîtea domenii ale artei și culturii spirituale a vremii. Conceptul dramei muzicale, ideea îmbinării dramei poetice cu muzica și cu artele plastice, ideea întrunirii artelor, pe care Wagner nu numai că a ilustrat-o artistic, dar a și discutat-o teoretic în unele opere ale lui, ca, de pildă, *Oper und Drama,* manifestă același spirit al sintezei cuprinzătoare, ferme, puternice prin legăturile ei, care este atît de caracteristic întregului veac al XIX-lea în prima lui jumătate.

După mijlocul veacului al XIX-lea începe însă o nouă epocă de slăbire a legăturilor, de destrămare. N-a trebuit să se epuizeze un veac întreg pentru ca cultura europeană să treacă de la vechiul moment al legăturilor la momentul desfacerii lor. Procesul a fost de data aceasta mai rapid. Iată, de pildă, marile construcții spiritualiste

https://biblioteca-digitala.ro

istorice care au creat faima metafizicienilor postkantieni. Toți acești metafizicieni, Fichte, Schelling, Hegel, sînt în primul rînd filozofi ai istoriei, pentru ei realitatea toată este istorie. Iată pe Hegel, cel mai caracteristic dintre ei. Întreaga realitate este, pentru Hegel, istoria spiritului. Spiritul, afirmă el, ținteşte către cunoştința de sine însuși. Dar pentru a se cunoaște, el trebuie să se afirme ca ceva exterior sie însuși, să se ofere sie însuși într-un obiect exterior. Spiritul creează deci natura. Natura este forma exterioară a spiritului. Într-un moment următor însă, natura dezvoltînd seria creațiilor ei, atinge conștiința omului, și în aceasta spiritul ajunge a se cunoaște pe sine însuși. Astfel, după Hegel, întregul univers este povestea unei desfășurări, este un vast capitol de istorie, și anume istoria spiritului. Spiritul se cunoaște pe sine însuși în forme deosebite ; se cunoaște în creațiile lui politice, dar se cunoaște și în creațiile lui culturale. Care este scopul spiritului în dorința aceasta de a se cunoaște pe sine însuși ? Spiritul năzuiește — spune Hegel — către realizarea esenței sale, și esența spiritului este libertatea. Prin urmare, spiritul trece prin această vastă odisee — cuvîntul de *odisee* a spiritului apare și la Schelling — pentru a ajunge să se elibereze pe sine însuși în esența lui cea mai adîncă, libertatea ; căci a ști că ești liber înseamnă a fi liber cu adevărat. Lanțurile cele mai grele pot să te încovoaie, dar dacă tu te cunoști ca ființă liberă ești liber cu adevărat. Astfel odiseea spiritului năzuiește către libertatea în care se realizează esența însăși a spiritului.

După cum vedeți deci și după cum arată exemplul acesta, pe care l-aș putea înmulți cu analiza celorlalte mari construcții metafizice ale veacului al XIX-lea, toate acestea sînt construcții de filosofie a istoriei. Și Fichte, și Hegel, și Schelling sînt filosofi ai istoriei. Ei bine, după mijlocul veacului al XIX-lea, filozofia istoriei cade în desuetudine. În contra filozofiei istoriei se ridică noile școli istorice. În originile lor, școlile istoriste, adică școlile de cercetare istorică, cum era, de exemplu, școala istoristă în drept, ilustrată de Savigny sau de un Gans, sau școala istoristă în literatură, așa cum o ilustrează diferiții cercetători foarte importanți din a doua jumătate

https://biblioteca-digitala.ro

a veacului al XIX-lea ca, de pildă, un R. Haym, W. Scherer, Hettner și alții — toți aceștia polemizează cu vechea filozofie a istoriei, deși avîntul studiilor istorice n-ar fi fost posibil fără filozofia istoriei, adică fără acea atenție îndreptată către fenomenul filozofic al transformării în lume. Dar acum, în momentul acesta, cînd științele istorice apar, ele sînt conștiente că trebuie să se dezrobească de vechea filozofie a istoriei, fiindcă vechea filozofie a istoriei aducea revelații interesante cît privește sensul filozofic al dezvoltării lucrurilor, însă ținea în loc cunoașterea exactă a trecutului, așa cum a fost el. Față de ceea ce era improvizare sau generalizare nebuloasă în filozofia istoriei, scopul școlii istoriste a celei de-a doua jumătăți a veacului al XIX-lea este să dizolve filozofia istoriei. Și filozofia istoriei se dizolvă într-adevăr, se prăbușește.

Dar sinteza naturalistă, așa cum o crease evoluționismul prin contribuția unui Lamarck, Darwin și a altora, trece și ea în a doua jumătate a veacului al XIX-lea printr-o gravă criză. Sinteza evoluționistă ocazionase pentru conștiința modernă ideea de progres. Era o dogmă a evoluționismului că natura, societatea, spiritul omenesc evoluează într-un sens progresiv, adică spre forme din ce în ce mai diferențiate, dar în același timp din ce în ce mai organice și armonioase. Evoluționismul, după ce studiase procesele naturii, credea că poate conchide la realitatea progresului în lume. Același era rezultatul pozitivismului lui Aug. Comte. Pozitivismul este și el una din manifestările spiritului de legătură, de organizare, așa de puternic în veacul al XIX-lea, în prima lui jumătate. Și pozitivismul dă un sistem. *Cursul de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte (1830) este un ansamblu al cunoștințelor omenești, deopotrivă cu celelalte mari anasmbluri sistematice pe care le-am semnalat în literatura germanilor. Auguste Comte afirma și el realitatea progresului cînd stabilea legea celor trei stadii. Omenirea — spune el — trece de la faza religioasă, care se împarte și ea însăși în mai multe faze secundare, la faza metafizică, pentru a poposi în faza pozitivistă. Adică, se înalță de la explicarea primitivă prin forțe supranaturale, trece prin explicarea lumii prin entități metafi-

https://biblioteca-digitala.ro

zice, prin idei, ceea ce ar alcătui obiectul propriu-zis al fazei metafizice, și ajunge, în sfîrșit, la cunoașterea fenomenelor în legăturile lor de succesiune și simultaneitate, o cunoaștere care permite stăpînirea naturii în scopul întrebuințării ei în sensul aspirațiilor omenești. Dezvoltarea aceasta era un progres. Vedeți deci că și în pozitivismul lui Comte revin aceleași largi caracteristici ale veacului al XIX-lea, trăsătura sistematică, trăsătura istorică și trăsătura progresivistă. Ideea de progres, Auguste Comte o împarte cu Hegel ; istoria era pentru ambii procesul unui neîncetat progres.

Ei bine, ideea aceasta a progresului, pe care o autoriză deopotrivă metafizicile ca și evoluționismul biologilor sau al pozitiviștilor, începe să fie foarte criticată în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Într-adevăr, în acest moment se aduc o mulțime de obiecții ideii de progres. Voi aminti numai una din ele, pentru că nu am timpul acum să înfățișez întreaga problematică a progresului în cultura modernă. Iată, de pildă, cercetători care remarcă faptul că, departe ca omenirea să fi trecut întîi printr-o epocă religioasă, apoi printr-una metafizică și apoi prin epoca pozitivistă a cunoașterii tehnice, drumul în bună parte a fost invers. S-a observat, de pildă, că descoperirile științifice și invențiile tehnice ale preistoriei au fost cu mult mai importante decît invențiile tehnice ale unui îndelung timp de cultură care a urmat de atunci înainte. În preistorie au găsit oamenii roata, pîrghia și au descoperit forța motrice a apelor și a vîntului. Cultura greacă și romană adaogă foarte puțin la aceste mari descoperiri esențiale, iar dacă comparăm pe greci cu popoarele care apar pe scena lumii înaintea lor și din punctul de vedere al culturii spirituale stau pe o treaptă mai jos decît ei, atunci trebuie să spunem că egiptienii care au ridicat piramidele folosind planul înclinat se găseau în stăpînirea unor cunoștințe și procedee tehnice mai înalte decît acelea pe care le-au cunoscut și le-au folosit în construcțiile lor grecii în epocile culminante ale artei lor, în veacul al V-lea sau al IV-lea. Nu este, prin urmare, adevărat că omenirea trebuie să treacă prin cunoașterea religioasă, metafizică, pentru ca poposind în cele din urmă la știință să extragă și aplicațiile ei tehnice.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată că aplicațiile tehnice stau uneori înaintea cunoașterii, dacă nu cumva vor fi simultane, cunoașterea și aplicația fiind două atitudini ale spiritului care colaborează neîncetat. În tot cazul, preistoria apare ca o epocă tehnică, în timp ce cultura grecilor ca o epocă teoretică, ceea ce ne-ar permite să imaginăm răsturnarea totală a schemei comtiene. În tot cazul, cei care gîndesc așa, și la aceste reflexii adaogă altele, arată cum în critica lor se descompune încă una din cuceririle ferme și din marile legături în care ancora speranța oamenilor în prima jumătate a veacului al XIX-lea. După ce am văzut în asaltul studiilor istorice pozitive descompunerea filozofiei istoriei, asistăm cu ocazia unor astfel de critici la descompunerea ideii de progres.

În sfîrșit, un alt fenomen de descompunere a legăturilor, de fărîmițare, este fenomenul anarhiei stilistice, mai izbitor în a doua jumătate a veacului al XIX-lea decît în prima lui jumătate. După cum știți, fenomenul acesta a fost remarcat și aspru vestejit de Nietzsche în studiul despre D. Strauss sau despre *Primejdiile și folosul studiilor istorice*. Se datorește lui Nietzsche observația că, spre deosebire de alte epoci istorice, veacul al XIX-lea în a doua lui jumătate nu mai posedă un stil artistic. Un stil artistic — spune el — este expresia unei legături operate între lume și subconștientul omului. Prin excesele criticei și intelectualismului, legăturile acestea sînt roase, de unde ar deriva impotența vremii nietzscheene de a crea un nou stil artistic. În clipa unui stil artistic propriu, înfloresc împrumuturile făcute stilurilor artistice celor mai deosebite, un fenomen care dă multora din orașele care se dezvoltă în această vreme aspectul penibil al unor colecții muzeologice. Cînd cineva se plimbă pe una din străzile unui oraș mai nou al vremii noastre are impresia unei varietăți neorganice, care provine desigur din infiltrații anarhice provenind din punctele cele mai deosebite ale universului artistic. Veacul al XVII-lea a avut un puternic stil. Veacul al XVIII-lea a dezvoltat acest stil într-o direcție a sensibilității. Veacul al XIX-lea la începuturile lui manifestă prin neoclasicismul timpului o întoarcere către un stil organic oarecare, fără să atingă vitalitatea expresivă a stilurilor de altădată.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar a doua jumătate a veacului al XIX-lea manifestă un adevărat haos stilistic, ca expresie a aceleiași desfaceri a legăturilor.

Procesul acesta de desfacere, de disoluție, continuă însă și dincolo de pragul veacului al XIX-lea și el produce gravele crize ale vremii noastre. În prelegerea viitoare vom înfățișa consecințele acestei disoluții și ceea ce ni se pare a fi nevoia timpului pentru a le depăși.

PRELEGEREA a VIII-a

În prelegerea precedentă am înfățișat formele de desfacere a legăturilor organizate în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Către finele acestui secol aceste legături intră în disoluție, și obiectul expunerii de rîndul trecut a fost înfățișarea acesteia. Se dizolvă în această vreme vechiul concept al filozofiei istoriei. Este supusă în această vreme unei critici care aglomerează împotriva ei multe contestații și îndoieli ideea evoluționistă a progresului. Se dizolvă unitatea stilului artistic, înlocuită în această vreme printr-o multiplicitate de inspirații provenite din puncte foarte deosebite ale spațiului și timpului. Cu înfățișarea acestor lucruri n-am isprăvit însă analiza tuturor formelor de disoluție care alcătuiesc caracteristica veacului al XIX-lea către sfîrșitul lui. Printre aceste forme disolutorii trebuie trecută și critica adresată în acest timp funcțiunilor raționale ale spiritului omenesc. Pentru a înțelege însă acest nou aspect, în fața căruia aș dori să mă opresc cîteva momente, este necesar să arătăm că ceea ce înțelegem prin rațiunea omenească a fost ceva conceput cînd ca o formă de legătură a omului, cînd ca o funcție critică, cu efecte disolutorii. În veacul al XVII-lea acea rațiune care stă în centrul sistemului unui Descartes este o funcție organică, constructivă. Prin rațiune înțelege Descartes să construiască imaginea lumii, de la luminile rațiunii așteaptă Descartes indicațiile necesare orientării practice. Veacul al XVIII-lea însă privește rațiunea ca o funcție eminamente critică, cu efecte disolutorii. Rațiunea nu se apleacă [1] în această

[1] În textul de bază : aplică (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro

vreme asupra operei de construire a imaginei lumii și de orientare a indivizilor și a societății ; în această vreme ea se apleacă asupra lucrării de spulberare a iluziilor, de denunțare a superstițiilor. Calitatea, rostul și funcțiunea ei sînt, prin urmare, acum eminamente critice și disolutorii. Ei bine, către sfîrșitul veacului al XIX-lea și către începutul veacului nostru — aceste două răstimpuri alcătuiesc o unitate de timp — rațiunea este atacată în funcția ei constructivă. Cînd Bergson dovedește că funcțiile raționale ale spiritului omenesc nu izbutesc niciodată să atingă adevărul profund al lucrurilor, ofensiva sa pornește împotriva valorilor constructive ale rațiunii sau împotriva a ceea ce epocele trecute recunoșteau ca virtuți constructive în energiile și puterile laturii raționale a spiritului uman.

O altă formă a disoluțiilor caracteristice pentru stilul epocei pe care o caracterizăm astăzi este ceea ce am putea numi eliberarea vitalului în filozofia lui Nietzsche. Friedrich Nietzsche, unul dintre cei mai de seamă gînditori ai contemporaneității, acela care a putut cu atîta dreptate să spună despre sine „Sînt o fatalitate", este, fără îndoială, reprezentantul cel mai tipic al criticii disolutorii din această vreme. Acțiunea sa merge deopotrivă împotriva moralelor tradiționale, împotriva creștinismului, împotriva idealismului, adică a tuturor marilor categorii ale culturii noastre. Atacul său multiplu este justificat, după părerea sa, de constatarea că aceste trei influențe au produs ceea ce el socotea a fi o gravă criză a culturii moderne, criză pe care el o definește cu cuvintele „nihilismul european". Într-adevăr, morala, și în special morala creștină — spunea Nietzsche — cu aplecarea sa de a înfrîna instinctele omului, de a produce o răsturnare a valorilor, în așa fel încît ajunge să se bucure de prețuire pozitivă ceea ce e slab, inferior, inapt pentru viață în natură și în societate, apoi întreaga cultură idealistă care sustrage atenția de la înfățișările vieții, pentru a o orienta către intimitatea conștiinței, această dublă influență pornind, așadar, de la creștinism și de la idealism este răspunzătoare — după opinia lui Nietzsche — de acea slăbire, de acea anemie a speței noastre, așa de

https://biblioteca-digitala.ro

amenințătoare pentru întregul ei viitor. Împotriva acestor tendințe, grupate de el sub simptomul mai larg al nihilismului culturii europene, Nietzsche dorește o cultură nouă, întemeiată pe aderarea la viață, pe stima, pe prețuirea acordată vieții. Pentru prima oară, cultura nu se mai definește pe ea însăși prin opoziție cu valorile vitale, ci prin extinderea și afirmarea acestor valori. Eliberarea vieții în sistemul de valori al lui Nietzsche este tot o formă a disoluțiilor pe care urmărim să le surprindem în această încercare de caracterizare a culturii veacului al XIX-lea către sfîrșitul lui.

Filozofia lui Nietzsche a produs o bogată descendență teoretică și unele consecințe practice. Mărginindu-se deocamdată la descedența teoretică a filozofiei lui Nietzsche și la chipul în care aceasta a putut influența orientările efective ale culturii, trebuie să arătăm cum din spiritul filozofiei lui Nietzsche se dezvoltă un fel de grabă a culturii moderne de a înlocui formele ei, un fel de nestatornicie, o nerăbdare, o tendință de a smulge și de a anula toate legăturile prin care cultura dorește să ne înlănțuiască într-unul din momentele desfășurării ei. Nimeni mai bine decît filozoful Simmel n-a înfățișat această adevărată tragedie a culturii moderne. El a arătat, într-o serie numeroasă de opere, raporturile dialectice care există între forme și viață, acest concept nou anexat filozofiei de către Nietzsche. Într-adevăr, orice cultură înseamnă cristalizarea în anumite forme a nestăvilitului flux vital care străbate omenirea. În momentul însă cînd fluxul acesta, făcut din nenumărate avînturi, din nenumărate acte de invenție, începe să se resimtă prizonierul formelor în care este închis, el dorește să se elibereze din aceste forme. Poate că, în definitiv, succesiunea urmărită neîncetat la acest curs între epocele de legături și epocele de desfacere a legăturilor se explică prin această tendință a vieții de a se cristaliza în forme, o tendință fără de care o cultură nu poate să ia naștere, dar și prin tendința vieții de a se elibera din aceste forme în momentul în care formele încep a fi resimțite prea rigid sau strîngînd prea de aproape conținuturile care le locuiesc. Tendința de a sparge formele, pentru a îndruma curentul de viață al întregii omeniri către ținte noi și către

https://biblioteca-digitala.ro

noi forme, este o tendință naturală tuturor culturilor. În cultura modernă însă, și anume în momentul disoluției pe care îl marchează sfîrșitul secolului al XIX-lea, tendința aceasta a devenit din cale afară de activă. Toate formele sînt supuse unei critici aspre, și o intoleranță generală se răspîndește la sfîrșitul veacului al XIX-lea împotriva tuturor formelor. Toate întreprinderile critice, așa de numeroase în această vreme, sînt inspirate de repulsia pentru forme și de adorarea pentru viață, concepută ca o energie sfărîmătoare de forme. Din această pricină Simmel are dreptate să vorbească nu numai de tragedia oricărei culturi, ci în special despre tragedia culturii moderne, animată de acest spirit distrugător al formelor.

O dată cu această situație morală care explică dorința de schimbare, nerăbdarea de a poposi în forme durabile, tot atîtea fenomene caracteristice pentru vremea mai nouă și de care trebuie să ținem socoteală neapărat dacă vrem să înțelegem această vreme în intenția ei profundă, trebuie să arătăm cum toate încercările de organizare, de sistematizare, de trecere în forme pe care le elaborează prima jumătate a veacului al XIX-lea devin în a doua lui jumătate și apoi în deceniile veacului nostru pricini de disoluție, de sfărîmare a principiului de ordine și organizare. Iată, de pildă, ideea națională. Atunci cînd am caracterizat tendința culturală a veacului al XIX-lea la începutul lui, principiul naționalităților ne-a apărut tocmai ca o compensație și un remediu la efectele disolutorii pe care le produsese critica acerbă a veacului al XVIII-lea, critică culminînd în marea mișcare revoluționară a francezilor, la sfîrșitul acestui veac. Noua încredere acordată națiunilor, interesul și entuziasmul pentru tradițiile lor, fervoarea națională în deceniile Restaurației au fost concepute ca încercări de reorganizare a lumii, ca efectul tedințelor de a regăsi un centru de regrupare al societăților. În epoca pe care o caracterizăm însă, dezvoltarea ideilor naționale devine în planul internațional o pricină a gravelor crize prin care generația dumneavoastră și generația înaintașă au trecut. Națiunile exaltate în conștiința de sine pierd din vedere că trebuie să colaboreze și își închipuie că ținta și scopul lor este

https://biblioteca-digitala.ro

să se combată. Enunț un adevăr banal, deseori formulat, cînd spun că dezvoltarea imensă a orgoliilor naționale poate fi trecută printre cauzele marilor zguduiri prin care a trecut omenirea modernă.

Iată apoi al doilea principiu de organizare, de sistematizare, pe care-l găsise veacul al XIX-lea la începutul lui, dar pe care-l dezvoltă epoca următoare într-un sens nedorit de cei care îl formulaseră și îl puseseră în practică la început : principiul organizării muncii. Cînd contele de Saint-Simon scrie planul său de reorganizare a societății europene, el își închipuie că această reorganizare se poate face prin solidarizarea tuturor forțelor productive înlăuntrul societății. Era aci o idee măreață, una dintre cele mai mari pe care societățile moderne le-au gîndit, o idee care corespunde deopotrivă conștiinței de echitate a omului modern și nevoilor celor mai adînci ale societăților noastre : ideea de a întemeia întreaga civilizație pe colaborarea de fiecare zi a oamenilor care creează această civilizație. Ceea ce numim în mod general civilizația omenească, acea civilizație în mijlocul căreia se desfășoară întreaga noastră existență și căreia îi sîntem redevabili de toate desfătările sau luminile care provin de la ea, este produsul efortului infinit al oamenilor care muncesc necontenit. Fără s-o știm, sîntem beneficiarii unei acțiuni de muncă depusă de cineva. Și atunci, este firesc ca omul care muncește să ajungă la conștiința de sine și, cunoscîndu-se pe sine, să orienteze societatea omenească către țintele ei valabile. Ei bine, principiul acesta al organizării muncii este un principiu eminamente constructiv. Dar principiul acesta nu izbutește cu ușurință. El se lovește necontenit de forțe care i se opun. Și atunci, principiul acesta, în aplicațiile lui practice, sfîrșește într-o mare criză de tulburări. Idei eminamente constructive, cu o valoare organizatorică incontestabilă, sînt interpretate și dezvoltate deci, în epoca desfacerii legăturilor, dînd naștere unor rezultate contrarii țintelor pentru care fuseseră propuse.

Ne găsim astăzi într-un moment al civilizației din care este probabil că alternanța pe care n-am încetat a o semnala la acest curs se va produce încă o dată. După epoca de disoluții, de desfaceri, de critică, pe care am

https://biblioteca-digitala.ro

identificat-o în a doua jumătate a veacului al XIX-lea și la începutul veacului nostru, este de așteptat o nouă epocă de organizare, de construcție. Așa s-a petrecut de mai multe ori în istorie. V-am înfățișat, urmărind procesul istoric de la Renaștere pînă acum, această înlocuire petrecîndu-se de mai multe ori. După individualismul disolutoriu al Renașterii urmează formele de refacere a acestor legături în vremea clasicismului francez. După epoca de critică, de disoluție în veacul al XVIII-lea, urmează epoca marilor sinteze, a marilor încercări de reorganizare la începutul veacului al XIX-lea, căreia îi urmează o nouă epocă de critică, de disoluție, de desfacere, căreia este firesc să-i urmeze acum o nouă epocă de legături, de sistematizare, de construcție. O cer, fără doar și poate, în primul rînd înșeși marile distrugeri pe care războiul din urmă le-a produs. Omenirea se găsește astăzi într-un punct așa de adînc al căderii, încît orice spirit binevoitor trebuie să se hotărască pentru o faptă de reconstrucție. Nu critică cu orice preț, smulgerea legăturilor, individualism anarhic trebuie să fie ținta noastră. Ținta noastră trebuie să fie acceptarea unei ordini, dorința de a reconstrui lumea, de a îndepărta urmele sălbăticiei distructive la care am asistat. Nevoia de a reclădi lumea trebuie să fie elanul nostru însuflețitor de aci înainte. Nu am deci nici o îndoială că, după epoca de critică ce a culminat în cele două războaie din urmă, se va reinstala în curînd o nouă epocă de reconstrucție, iar această epocă de reconstrucție nu se va călăuzi de idealul originalității, ci de idealul perfecțiunii.

Au fost epoce, ca, de pildă, Renașterea sau veacul al XVIII-lea, în care creațiile, și nu numai creațiile artistice despre care ne ocupăm în prim rînd, se dirijau mai cu seamă după norma originalității. Dorința de a depune în lucrarea ta expresia personală cea mai intimă era dorința dătătoare de măsură pentru sensul și valoarea tuturor acestor creații. A face un lucru nou pe lume, a îmbogăți tezaurul lumii cu ceva nou era obiectul năzuinții supreme de cultură. În epocele legate, nu conduce însă idealul originalității, ci al perfecțiunii. În veacul al XVII-lea și, desigur, în viitor, noi vom extrage criteriul lucrării valabile nu din dorința de noutate, ci din dorința de a

https://biblioteca-digitala.ro

săvîrși un lucru perfect. Oricare lucrător în domeniul vast al culturii trebuie să se întrebe care sînt legile adînci ale temei care se propune lucrării sale, iar lucrarea sa, într-o astfel de epocă, trebuie să se călăuzească de dorința de a se conforma acestor legi. A face un lucru bun, închegat, armonios, sfîrșit în toate punctele lui, care să corespundă perfect scopului pe care-l urmărește, este idealul care trebuie să ne călăuzească într-o epocă reconstructivă, cum trebuie să fie epoca ce se deschide în fața ochilor noștri de aci înainte. Nu să depunem în lucrarea noastră diferența noastră individuală, nu expresia noastră strict subiectivă interesează astăzi, ci năzuința de a face un lucru bun, conform cu legile inerente temei pe care ne-o propunem, este disciplina pe care trebuie să ne-o asumăm.

Ritmul alternat pe care vi l-am înfățișat face să se schimbe nu numai epocile legate cu epocile de disoluție, dar și epocile de originalitate cu epocile călăuzite de idealul perfecțiunii. În centrul problematicii filozofice actuale, mie mi se pare că trebuie să stea această idee a perfecțiunii. Evident, perfecțiunea nu poate să fie atinsă, se va spune. Dar ea poate să fie năzuită. Acela care-și propune perfecțiunea nu trebuie să spere în chip naiv că o va realiza. Cu toate acestea, idealul perfecțiunii rămîne valabil, ca o normă de conduită, ca o indicație pentru sensul lucrării pe care o execuți. Idealul perfecțiunii este un concept cîștigat de filozofie în cercetările estetice. Am arătat, într-una din prelegerile precedente, cum el se elaborează în ansamblul filozofiei lui Leibniz, al acelei filozofii căreia estetica modernă îi datorește însuși actul său de naștere. Aș vrea ca în această punere în lumină a ideii de perfecțiune și a valorii sale normative pentru întreaga muncă modernă dumneavoastră să recunoașteți contribuția pe care o poate da estetica marilor probleme și îngrijorări ale clipei de față.

1945—1946

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

În cei patruzeci de ani de activitate universitară (suplinitor al cursului de estetică din 1924, docent și conferențiar din 1927, conferențiar definitiv din 1930, profesor titular din 1944), Tudor Vianu a predat un mare număr de cursuri. Numai pentru intervalul 1924—1932 un memoriu de activitate prezentat consiliului Facultății de Filozofie și Litere (și tipărit) indica următoarele titluri: 1924—1925: *Istoria doctrinelor de estetică*; 1925—1926: *Estetică generală*; 1926—1927: *Creația artistică*; 1927—1928: *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*; 1928—1929: *Estetica subiectivă*; 1929—1930: a) *Istoria doctrinelor de estetică pînă la Kant*; b) *Introducere în știința culturii*; 1930—1931: a) *Istoria doctrinelor de estetică de la Kant pînă astăzi*; b) *Ideile fundamentale ale culturii moderne*; 1931—1932: a) *Sistemul esteticii*; b) *Introducere în știința culturii*. (Să notăm, în paranteză, că la seminar urmărise teme distincte: estetica lui Croce, estetica lui Schopenhauer, estetica lui Kant, estetica lui Schiller, problema formei în estetică, estetica lui Taine, arta și viața socială.) Cursurile de filozofia culturii vor fi reluate în anii următori (pînă în 1935). Cît despre cele de estetică, vor fi și aici reluări, dar mai ales îmbogățire și diversificare tematică. De prin 1939 încep să se adauge cursuri de stilistică, apoi de istoria literaturii române și de metodologie; după 1948 Vianu face cursuri de literatură universală și comparată. Ceea ce impresionează mai întîi în cursurile lui Tudor Vianu, privite global, este varietatea lor, a temelor și disciplinelor pe care le ilustrează, capacitatea autorului de a fi, succesiv sau simultan, profesor de

https://biblioteca-digitala.ro

estetică, de filozofia culturii, de literatură română, de stilistică, de literatură universală și comparată. Nu știm dacă istoria învățămîntului superior românesc oferă un al doilea exemplu de acest fel. Nu e vorba de solicitări accidentale sau de o încărcare de nevoie cu sarcini didactice : Tudor Vianu n-a fost un „suplinitor" (chiar cînd a avut acest grad didactic), ci un specialist solid pregătit în fiecare dintre disciplinele încredințate ; în unele dintre ele era chiar cel mai bun, în cîteva a devenit creator de școală și în toate a lăsat urme ce nu se pot ignora. Înmulțirea materiilor predate de el a fost numai uneori rezultatul conjuncturilor, resortul principal l-a constituit dorința — și putința — de a cerceta fenomenul literar, artistic, cultural din perspective variate. Foarte importantă în ea însăși prin contribuția adusă la formarea atîtor generații de intelectuali umaniști, această activitate, prin care Tudor Vianu a devenit unul dintre marii profesori ai universității românești, constituie principala temelie pe care s-a ridicat opera scrisă a omului de cultură. Multe — poate cele mai multe — studii ale lui Vianu au fost mai întîi cursuri, prelegeri, conferințe, altele au reprezentat dezvoltări ale unor teme, idei, preocupări expuse mai întîi unui auditoriu.

Dacă schimbăm perspectiva, adică dacă privim dinspre cursuri spre textele publicate, lucrurile se înfățișează astfel : unele cursuri au devenit, prin rescriere sau numai revedere, cărți, substanța altora sau materia unor prelegeri a fost reluată în studii și eseuri ; alte cursuri n-au fost multiplicate — după stenograme sau notițe — și deci nu știm exact ce conțineau (uneori cunoaștem numai tema, alteori și planuri de prelegeri sau note pregătitoare ale profesorului) ; în fine, mai multe cursuri s-au păstrat în manuscris *(Istoria ideii de geniu)* sau în formă litografiată. Dacă monografiul lui Vianu va trebui să încerce să stabilească lista integrală a cursurilor predate și să clarifice raporturile dintre opera scriitorului și lecțiile profesorului, editorul are de răspuns la întrebarea dacă textele prelegerilor din ultima categorie indicată mai sus trebuie sau nu trebuie incluse într-o ediție de *Opere*. A le ignora în bloc înseamnă a nu ține seama de relația amintită dintre cursurile și cărțile lui Vianu. Dacă unele cursuri n-au mai fost transformate de el în cărți e fie pentru că n-a mai avut răgazul sau condițiile s-o facă (uneori, ca în cazul cursului despre *Problemele filozofice ale esteticii*, textul era pregătit pentru tipar), fie pentru că acele cursuri

https://biblioteca-digitala.ro

nu-l mai mulțumeau. Evitînd deopotrivă ocolirea — nejustificată — a cursurilor litografiate și tipărirea tuturor celor existente, ediția de față a preluat următoarele texte din această categorie : *Curs de stilistică* (în vol. 4), *Problemele filozofice ale esteticii* (în vol. 7), *Curs de sociologie* (în vol. 8), *Ideile fundamentale ale culturii moderne* (în vol. 9), *Interpretarea literaturii* (în vol. 12). Mai sînt — dacă lăsăm deoparte *Sistemul esteticii* (1931—1932), din care a ieșit *Estetica* (1934, 1936) și *Ideea de operă în filozofia generală și în estetică* (1947— 1948), în care Vianu reia materia unui studiu redactat în vederea publicării, *Tezele unei filozofii a operei*, inedit atunci (tipărit postum, în 1966) — 9 cursuri litografiate : *Istoria doctrinelor de estetică* (predat în 1924—1925), *Creația artistică* (predat în 1926—1927), *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă* (predat în 1927—1928), *Istoria doctrinelor de estetică* (predat în 1929—1930), *Istoria doctrinelor de estetică* (de la Kant pînă azi) (predat în 1930—1931), *Teoria valorii estetice* (predat în 1932—1933), *Curs de metodologie literară* (predat în 1944—1945), *I. L. Caragiale* (predat în 1944—1945), *Problema originalității* (predat în 1945—1946). Dintre acestea publicăm în volumul de față 5 cursuri. Înainte de a le prezenta, cîteva cuvinte despre celelalte patru.

Istoria doctrinelor de estetică (1924—1925) este primul curs de istoria esteticii (și primul curs în general) ținut de Vianu. Am ales pentru tipărire forma pe care a căpătat-o cursul la reluare, în 1929—1931, indicînd mai departe raportul dintre cele două versiuni.

Creația artistică (1926—1927) reprezintă partea I a cursului de estetică generală expus de Vianu într-o formă sintetică, desigur (n-a fost litografiat), în 1925—1926 și reluat pe larg în următorii trei ani. Am rezumat în postfața secțiunii de estetică a ediției (cf. vol. 7, p. 799—801) această primă parte a lui : *Creația artistică* este o schiță modestă a părții a IV-a, *Structura și creația artistică*, a tratatului de estetică. S-a păstrat ca un caiet manuscris litografiat (143 de pagini), „editat după note stenografice de A. Ionescu și M. Manolescu", în 1927.

Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă (1927—1928) este partea a II-a a cursului de estetică generală în variantă lărgită amintit mai sus. Am reținut în postfața la vol. 7 (p. 801—804) ideile de bază ale cursului despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă* și am citat pasajele mai importante în notele la volumul 12. Textul s-a păstrat într-un volum de 318 pagini,

https://biblioteca-digitala.ro

litografiat, „editat după note stenografice de Alfred Ionescu, student", în 1928.

Cursul de metodologie literară (1944—1945) este primul de acest fel predat de Tudor Vianu. În același an a ținut cursul despre *Problemele filozofice ale esteticii* și pe cel consacrat lui I. L. Caragiale. Peste trei ani el reia cursul sub titlul *Interpretarea literaturii* și după un plan în bună măsură înnoit și amplificat. Ca și în cazul cursului despre istoria doctrinelor de estetică am publicat versiunea ultimă. Cealaltă a fost tipărită într-un volum — *Studii de metodologie literară* de Tudor Vianu — editat de Societatea de Științe Filologice în 1976. (Cuvînt înainte de Al. Dima. Postfață și note de I. Hangiu.)

ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ [DIN ANTICHITATE PÎNĂ LA KANT]

Este cursul tipărit de Tudor Vianu în anul universitar 1929—1930. Preda pentru a doua oară această materie. „Anul acesta reiau cursul de acum patru ani", îi informa el pe studenți în lecția de deschidere, „însă îl reiau în condițiuni deosebite. Mai întîi, venind cu un material complet revăzut și după un plan nou." Ținuse primul curs de „istoria doctrinelor de estetică" în urmă cu cinci ani, nu cu patru, în 1924—1925. Acel curs s-a păstrat, litografiat, și o comparare a celor două versiuni nu e lipsită de interes. Iată, mai întîi, sumarul cursului din 1924—1925 : *Nașterea esteticei ; Misticismul estetic la Platon și Plotin ; Frumosul ca unitate în varietate ; Elemente fluctuante ale unei teorii a intuiției estetice ; Directive franceze în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea ; Începuturile esteticei psihologice în Anglia ; Întemeierea sistematică a esteticei ca știință ; Estetica și studiul viu al artei ; Kant ; Ideea de geniu la Kant și în evoluția ei ; Schiller ; Fichte și Schelling ; Solger, Schleiermacher și Schopenhauer ; Hegel ; Formalism și idealism în estetica secolului al XIX-lea ; Simpatia estetică* (2 prelegeri) ; *Contemplația estetică ; Estetica sociologică.*

Planul cursului din 1929—1930 este, pînă la un anumit punct, mult mai larg. Vianu face acum mai întîi o „lecție de deschidere" în legătură cu „atitudinea estetică în fața vieții și a lumii", apoi o alta, de introducere în materia cursului, despre „sensul și folosul" unei istorii a doctrinelor estetice. În prezentarea

https://biblioteca-digitala.ro

esteticii antice se ocupase, în primul curs, numai de Platon și de Plotin ; acum vorbește, pe larg, și despre Socrate și Aristotel și consacră o prelegere „conceptului genialității în antichitate". Nouă este și lecția despre „conceptul genialității în Renaștere", epocă a cărei estetică apare acum mai bogat înfățișată. În continuare deosebirea dintre cele două cursuri rezultă atît din introducerea unor nume noi (Diderot, Lessing ș.a.), cît și — mai ales — din tratarea mai amănunțită și cu mai multă informație a autorilor prezenți și în primul curs, care apare, comparat cu cel de al doilea, ca un compendiu. Așa stau lucrurile însă numai pentru prima parte, adică pînă la estetica lui Kant : celor 48 de pagini din cursul predat în 1924—1925 le corespund în cursul din 1929—1930 307 pagini. De la acest punct înainte raportul se inversează : în cursul din 1924—1925 e urmărită detaliat, pe 165 de pagini, istoria esteticii de la Kant pînă la Worringer, deci pînă la începutul secolului al XX-lea. Mișcarea ideilor estetice din această perioadă este rezumată în cursul din 1929—1930 în 30 de pagini.

Cursul pe care îl publicăm s-a păstrat în formă litografiată, într-un volum de 340 de pagini (la care se adaugă o „erată" de 4 pagini). La sfîrșit se dă informația că „acest curs s-a editat după note stenografice de M. Cernea, student". Foaia de titlu cuprinde următoarele : „Facultatea de Litere și Filozofie. *Istoria doctrinelor de estetică.* Curs predat de dl. conf. Tudor Vianu. București, 1929—1930." O formă modificată a prelegerii intitulate *Înțelesul unui curs de istoria doctrinelor de estetică* a apărut ca *Introducere* la studiul *Estetica antică,* publicat în *Revista de filozofie,* nr. 4, octombrie-decembrie 1930, și apoi, sub titlul *Interesul și temeiul unei istorii a esteticii,* ca primă parte a studiului introductiv la volumul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi. Texte alese,* 1934. Am publicat acea formă a textului în volumul 7 al ediției de față, p. 553—559 (v., în același volum, și nota de la p. 781). Cîteva pagini din prelegerea *Socrates și Platon,* ca și lecțiile despre *Platon și Aristotel, Plotin, Sf. Augustin. Soarta esteticei în evul mediu,* au servit drept bază pentru ultimele două pagini ale capitolului I și pentru capitolele III, IV, V ale studiului *Estetica antică* (v. *vol. cit.,* p. 564—565, 570—591 și nota de la p. 781).

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ (DE LA KANT PÎNĂ AZI)

Acest curs, predat de Tudor Vianu în anul universitar 1930—1931, putea părea surprinzător pentru auditorii cursului din anul precedent. În prima prelegere de atunci anunțase: „Anul acesta reiau cursul de acum patru ani..." Cursul la care se referea cuprindea întreaga istorie a esteticii. La sfîrșitul cursului din 1929—1930, care ajungea și el „la zi", profesorul spunea: „Am conceput, așadar, cursul de istoria doctrinelor de estetică în anul acesta ca o introducere la cursul de ordin sistematic pe care urmează acum să-l dezvolt în anul viitor". Cursul de ordin sistematic a fost amînat însă cu un an: *Sistemul esteticei* (din care va ieși tratatul din 1934—1936) a fost predat în 1931—1932. În interval, Vianu a continuat să le prezinte studenților istoria doctrinelor de estetică. „Subiectul anunțat pentru anul acesta este istoria doctrinelor de estetică de la Kant și pînă astăzi. Cursul acesta a fost însă pregătit de cursul de anul trecut, în care ne-am ocupat de istoria doctrinelor de estetică din antichitate pînă la Kant", le spune el auditorilor în prima prelegere. Cursul integral din anul precedent — *Istoria doctrinelor de estetică* — devine astfel un curs parțial, cu titlul dat în fraza citată și reformulat astfel în memoriul de activitate publicat în 1932: *Istoria doctrinelor de estetică pînă la Kant.*

Reluînd istoria esteticii de la Kant înainte, Vianu lărgește planul expunerii, care e mai aproape de cel al părții corespunzătoare din cursul din 1924—1925 decît de al aceleia a cursului imediat anterior (1929—1930). (După o lecție introductivă despre „apariția esteticii moderne", el consacră trei prelegeri esteticii lui Kant (față de una în 1929—1930 și două în 1924—1925), prezentată într-o sistematizare nouă. Estetica postkantiană fusese rezumată în anul precedent într-o singură lecție: *Succesiunea kantiană.* Acum profesorul reia în general planul din cursul mai vechi, în trei cazuri *(Hegel, Simpatia estetică — II, Contemplația estetică)* reia și textul prelegerilor de acolo; la alți autori îmbogățește informația; în partea ultimă a cursului pune un accent mai mare pe contribuția lui Max Dessoir și E. Utitz („estetica și știința generală a artei") și adaugă o lecție despre estetica fenomenologică.

Textul celor două cursuri intitulate *Istoria doctrinelor de estetică* a fost transcris după exemplarele aflate în posesia

https://biblioteca-digitala.ro

noastră și în care Vianu a operat unele modificări, pe care le-am respectat.

TEORIA VALORII ESTETICE

Este cursul de estetică predat de Tudor Vianu în anul universitar 1932—1933. În același an preda și un curs de sociologie, intitulat *Puncte de vedere în sociologia contemporană*, din care am publicat partea a II-a *(Sociologia culturii)* în volumul 8 al ediției.

Lecția de deschidere a cursului despre *Teoria valorii estetice* a fost reluată, cu puține modificări, în *Estetica* (partea a III-a, cap. *Arta și civilizația modernă).* Cursul a fost litografiat (editori : C. Borghi și M. Cernea, aceiași care litografiaseră și cursul de sociologie) ; pagina de titlu : Universitatea din București — Facultatea de Filozofie și Litere — *Estetica. Teoria valorii estetice* — Curs predat de dl. prof. Tudor Vianu — 1932—1933.

Exemplarul după care publicăm textul (aflat în posesia noastră) a fost revăzut, cel puțin parțial, de Vianu ; autorul a făcut și unele modificări, de care, firește, am ținut seama.

I. L. CARAGIALE

Este un *Curs de istoria literaturii române moderne,* predat de Tudor Vianu în 1944—1945, paralel cu cel de metodologie literară, ținut în cadrul aceleiași catedre, de istoria literaturii române moderne, pe care — spunea în prima lecție — o va „suplini pînă la chemarea unui titular", și cu obișnuitul său curs de estetică, în care expunea atunci problemele filozofice ale esteticii.

Cursul, din care s-au păstrat probabil foarte puține exemplare — e în orice caz greu de găsit — a fost litografiat, cu obișnuitele indicații pe pagina de titlu : Universitatea din București. Facultatea de Litere și Filosofie, autorul și anul, după „note stenografiate", nu știm de cine. Exemplarul după care reproducem textul ne-a fost pus la dispoziție de I. D. Bălan, căruia îi mulțumim și pe această cale. Ca toate cele pe care le publicăm în acest volum, n-a fost niciodată tipărit.

https://biblioteca-digitala.ro

Cursul de estetică intitulat astfel (păstrat în biblioteca Facultății de Filologie, a fost predat de Tudor Vianu în anul universitar 1945—1946 ; mai precis, după cum aflăm din paginile introductive, în primul semestru al anului.

Transcriu și aici foaia de titlu : Universitatea din București — Facultatea de Filozofie și Litere — Tudor Vianu — *Curs de estetică. Problema originalității* — Editat de Nicolae Dinescu-Mirea și Valentin Lipatti — 1946.

După cum este lesne de observat la lectură, cursurile publicate poartă atît amprenta oralității — care explică unele construcții mai puțin riguroase, mai puțin supravegheate ca formă — cît și pe aceea a transmiterii printr-un intermediar, care desigur nu totdeauna a putut nota complet și cu exactitate spusele profesorului. Am reprodus textele respectînd normele filologice de editare, considerînd că formele diferite de cele selectate și fixate ulterior de limba literară reflectă, dacă nu întotdeauna, și particularități ale limbii și stilului lui Vianu, în orice caz fenomene existente în vorbirea și scrisul din perioada din care ne-au fost transmise. Am intervenit totuși în cazurile în care era strict necesar, semnalînd în note de subsol modificările care nu păreau a se datora unor greșeli de percepție sau de dactilografiere. Am corectat tacit și titlurile operelor, anii de apariție și citatele, atunci cînd am reușit să fac verificările necesare.

https://biblioteca-digitala.ro

POSTFAȚĂ

„Studiul esteticii trebuie să pornească de la contemplații numeroase și variate în domeniul mai multor arte. Cu atît mai mult creșterea esteticii ca știință, prin contribuții personale, este legată de această condiție", susține undeva Tudor Vianu, adăugînd că, pe lîngă „legătura intuitivă cu tot ce este mai de seamă în trecutul artistic", esteticianul „trebuie să mențină un contact strîns cu creația contemporană, să trăiască viața artistică a timpului său. Baza intuitivă a esteticii trebuie să fie nu numai vastă, dar și deschisă". Aceste recomandări, făcute de către profesor într-un moment cînd opera lui de estetician era în cea mai mare parte elaborată (*Cîteva observații la deschiderea unui curs*, 1946), fuseseră și aveau să fie urmate de el însuși. Contactul cu fenomenul artistic concret era nu numai mijlocul de a-l feri pe estetician de riscurile unei teoretizări care-și ignoră obiectul, ci și prilejul cultivării gustului și al dobîndirii unui spirit „mai larg și mai mlădios, prin care se corectează înclinația către pedanteria rigidă și mioapă de care nici știința noastră nu este totdeauna străină". Nu e aici locul unei examinări a felului în care gîndirea estetică a lui Vianu poartă reflexele cunoașterii artistice nemijlocite, și nici a măsurii în care ea reprezintă „experiențele contemporane ale artei". Vom reține mai degrabă relația inversă: preocuparea pentru arte a fost susținută de interesul esteticianului, motivat în chipul arătat mai sus, și influențată, în general într-un mod discret, de concepția lui despre artă, uneori și de concepția filozofului culturii, ceea ce nu schimbă însă

https://biblioteca-digitala.ro

termenii relației amintite, concepția despre cultură a lui Vianu fiind în fond o extindere la toate formele culturii a concepției lui estetice.

Din preocuparea pentru fenomenul artistic concret au rezultat numeroase texte critice, avînd drept obiect mai ales artele plastice și teatrul. Lăsate de autor acolo unde au apărut mai întîi (republicate cele despre artele plastice de O. Barbosa în *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, 1972 ; celelalte, de Viola Vancea, în *Scrieri despre teatru*, Ed. Eminescu, 1977), textele au fost grupate în două din secțiunile volumului 12 al ediției de față. Primele în ordine cronologică. *Expresionismul* (1920) și *Note asupra cubismului* (1922), atrag atenția prin repedea orientare în fenomene de artă complexe și prin capacitatea de a le clarifica și pentru alții, ca și prin perspectiva largă sau prin ceea ce autorul însuși numește „simț pentru totalități". Expresionismul e văzut în relația lui intimă cu impresionismul (al cărui lirism constitutiv e caracterizat foarte sugestiv), față de care reprezintă nu numai o opoziție, dar și o continuare. Însemnările despre cubism compun un eseu mai dens și mai puțin linear, în care putem surprinde apariția unor trăsături ce vor rămîne printre cele mai proprii personalității lui Vianu : plăcerea erudiției oferită fără ostentație, tendința de a găsi antecedentele unui fenomen artistic și de a urmări procesul constituirii lui, reducîndu-i astfel „noutatea" și tranformîndu-l într-un moment necesar al evoluției istorice, încadrarea faptului de artă în ansamblul cultural al epocii. Cu o receptivitate calmă, străină de „ritmul precipitat și atitudinea extatică a profeților" — convins fiind că „o revoluție artistică este rareori așa de radicală pe cît o crede privirea alarmată a publicului contemporan ; ea este mai degrabă o încercare de a împrospăta problema eternă a artei" — Vianu caracterizează gîndirea plastică novatoare a lui Cézanne și pe cea a lui Hodler ca antecedente imediate ale cubismului, pe care-l raportează apoi, într-o perspectivă tipologică, nu istorică, la arta orientală de tip abstract, interpretată de Worringer (în *Abstraktion und Einfühlung*, 1908) prin opoziție cu arta de tip simpatetic, greco-romanică. Elev al lui Karl Groos (unul dintre creatorii teoriei „simpatiei estetice"), cu care-și pregătea atunci, la Tübingen, teza de doctorat, Vianu respinge limitarea receptării prin simpatie estetică la operele artei clasice europene : „Dacă noțiunea de *Einfühlung* valorează ceva, e numai întru cît desemnează

https://biblioteca-digitala.ro

un mod general de apercepere a obiectelor estetice", inclusiv a celor aparținînd abstractismului oriental sau cubismului modern.

După invocarea similitudinii tipologice arătate, cubismul e privit din punctul de vedere al disputei dintre estetica formei și aceea a conținutului (o temă frecventă de aci înainte în scrisul lui Vianu), de unde apare ca reprezentînd „concluzia finală a luptei purtate în ultimul secol sub steagul «artei pentru artă»". Definiția se aplică de fapt uneia dintre direcțiile cubismului, aceea pe care Apollinaire o numise „orfică" și față de care Vianu arată o rezervă accentuată, pentru că „ni se retrage ceea ce ne place să regăsim în artă : pecetea unei personalități originale care privește lumea și o influențează pe a noastră".

Expresionismul și *Note asupra cubismului* sînt articole de idei, eseuri în care e oferită „o orientare mai mult teoretică" în arta celor două curente. Analiza de opere nu lipsește, are funcția de a ilustra anumite idei și e, de fapt, mijlocită de aceste idei. O *Notă despre litografia lui Ed. Munch : „Camera mortuară"* pare inspirată de teoria lui O. Walzel despre „clarificarea reciprocă a artelor". Asemănările dintre lucrarea lui Munch și o descriere făcută de Strindberg în romanul *Axel Borg*, indiferent dacă e la mijloc înfluență sau nu, i se par lui Vianu concludente pentru afinitățile dintre plastica expresionistă (care e, în principiul ei, proiecție a unor conținuturi sufletești) și poezie și pentru sensul relației stabilite între ele în epocă : „poetizarea plasticei", un proces invers față de acela petrecut în epoca impresionismului, de „plasticizare a poeziei". Ce înseamnă de fapt originalitatea plasticii expresioniste se vede mai bine din compararea tabloului lui Munch cu o pictură din secolul al XVI-lea avînd o temă asemănătoare : Munch „năzuiește să exprime misterul morții. El vrea un conținut absolut, un sentiment metafizic, în felul în care pînă acum numai muzica și poezia au încercat să-l exprime".

Critică de artă propriu-zisă face Vianu în articolele consacrate unor plasticieni români contemporani. Contactul cu operele nu mai e, nici măcar parțial, mediat bibliografic, receptarea nu mai e dirijată de caracterizări generale, care abia urmează să fie formulate pe temeiul ei. O vocație de critic de artă se putea recunoaște de la început, în percepția adecvată (plastică, nu teoretică, literară etc.). În expoziția lui Pallady el vede mai întîi lumina inconfundabilă emanată de tablourile însele

https://biblioteca-digitala.ro

sau influențată de ele, exprimînd unitatea ansamblului lor sau conferind o asemenea unitate: „Această lumină a expoziției este la d-l Theodor Pallady de o temperatură mai degrabă rece, de o vitalitate mai mult deprimată, dar de o neîntrecută unitate și forță sugestivă. Fundurile cafenii, cerurile mohorîte, apele stătute și coclite, aproape toate materialele uzate parcă de ani vin în primul rînd să contribuie la impresia generală". Motivele recurente, culorile și elementele compoziționale specifice sînt deopotrivă explicate de Vianu printr-un anumit sentiment existențial: „Frica de viață, al cărei nume propriu este «urîtul», complementul negativ al «dorului»", „o gravă melancolie, pe care natura n-o consolează..."

Vianu e preocupat, așadar, de identificarea centrului generator al unei opere, convins că „cine reușește să înțeleagă acest complex [al operei] în motivul ei interior își va explica și particularitățile ei tehnice de realizare". Am văzut care era acest centru la Pallady. La I. Theodorescu-Sion, de pildă, el este o anumită viziune spațială, proprie omului de la munte, căruia „perspectivele infinite îi sînt de obicei închise". De aci, în tablourile lui, „apropierea personagiilor sau obiectelor de planul prim al scenei", faptul că „accentul principal cade, fără doar și poate, nu asupra depărtărilor imateriale, ci asupra obiectelor, în toată materialitatea lor". Altele vor fi motivele și preferințele lui cromatice, alta lumina generală a expoziției, care „are ceva din răceala și taina unui umbrar de pădure".

Atras, prin concepția sa estetică generală, de formele artistice împlinite, deplin elaborate, reticent în a acorda interes și valoare schițelor, formelor preliminare, Vianu se oprește totuși la un moment dat asupra desenelor lui Petrașcu, privite ca manifestări ale spontaneității și originalității: „Ne interesează lucrările mai rapide și mai spontane ale artiștilor ca desenatori, pentru că avem prilejul să recunoaștem în ele latura cu totul genuină a înzestrării și sunetul propriu al inspirației lor". Pictura lui Petrașcu nu e pierdută din vedere, perspectiva criticului e de fapt mereu deschisă într-acolo, fie că el observă maniera generală (obiectul văzut se constituie din mase de umbră și lumină, ceea ce dovedește că Petrașcu e „pictor pînă și în desenele sale"), fie că identifică motivele comune, ori, în fine, „aceeași atmosferă de împăcare cu lumea și cu viața". De menționat interesul pentru autoportretele lui Petrașcu (aparți-

https://biblioteca-digitala.ro

nînd tipului Rembrandt, un altul fiind tipul Rafael ; pentru cel dintîi ar fi hotărîtor sentimentul timpului, al devenirii), un interes pe care-l regăsim în articolul despre Corneliu Baba, unde e îndreptat spre funcția revelatoare a măștii.

Vianu pare sensibil cu deosebire la arta portretului și, totodată, la sugestia picturală a substanțialității și raționalității lumii. În simpatia lui pentru opera lui Baba pot fi surprinse amîndouă aceste preferințe. „Față de impresionismul cu o atît de lungă domnie în pictura modernă, Corneliu Baba reprezintă momentul cuceririi valorilor esențiale", scrie criticul ; „Artistul nu trăiește într-o lume a aparențelor, ci în universul consistent al materiei de care ființa noastră se leagă prin atîtea fire". Baba îi apare a fi, înainte de orice, „un pictor al omului" : pe de o parte, pentru că reprezentarea omului cunoaște la el forme foarte variate, iar pe de alta pentru că în portrete artistul „și-a dat toată măsura puterii lui de pătrundere psihologică, dar și a fanteziei lui vizionare". Rezerva lui Vianu față de avangardismul literar se regăsește în absența curiozității pentru pictura nonfigurativă și în general pentru fenomenele de înnoire radicală din artele plastice. Dintre sculptorii epocii el se oprește la O. Han și la Corneliu Medrea. La amîndoi e preocupat să surprindă sensul evoluției parcurse pînă atunci, poate și pentru că, fiind vorba de doi artiști foarte talentați, sensul evoluției lor poate spune ceva despre tendințele generației și ale epocii. În primele lucrări ale lui Han, văzute la Iași în timpul războiului, remarcă „o viziune impresionistă a realității, străbătută de înclinarea de a potența și stiliza realitatea către forma ei tipică". Pe această din urmă cale artistul ajunge la ideea că „detaliile accidentale ale formei se susțin pe o schelă geometrică", fără a deduce însă de aci imperativul unei viziuni de tip abstract. Evoluția s-a făcut, așadar, în direcția unei asemenea viziuni, atît cît a îngăduit menținerea în cadrele figurativului. O altă trăsătură a sculpturii lui Han ar fi „stilul monumental". Nu se prea înțelege însă în ce fel este acesta o consecință a ideii amintite și a tendinței de a sugera „schema ideal-geometrică" a lucrurilor, nu numai a legăturii îndelungate dintre sculptură și arhitectură.

O evoluție asemănătoare pînă la un punct este identificată și la Medrea. Și lucrările expuse de el la Iași în 1917 aparțin unei arte realiste, „de notații crude și exacte", pentru a fi urmate de un efort prin care Medrea „tinde să degajeze linia și

https://biblioteca-digitala.ro

să obțină gruparea monumentală, încercînd să se ridice astfel peste modelajul de schițe, de impresii, de caracterizări psihologice în cadrul cărora sculptura românească părea a se fi statornicit în anii de dinainte de război". Foarte interesant i se pare lui Vianu felul în care Medrea, insuficient solicitat prin comenzi pentru lucrări monumentale, realizează stilul monumental în portret. Un exemplu convingător e bustul lui Delavrancea, aflat și azi pe Șoseaua Kiseleff și în care se remarcă mai întîi „multiplicitatea planurilor, jocul luminilor și al umbrelor". Apoi ceva încă mai concludent: „Mai cu seamă fruntea devine terenul unor mari răvășiri de mase, ca într-o răsturnare catastrofală de straturi geologice. Cum însă prin această bogăție a modelajului portretul putea să degenereze în minuție realistă, Medrea găsește mijlocul să salveze impresia lui monumentală. Înclinarea frunții puternice aruncă o umbră deasă, în care se înecă detaliile figurii, în timp ce stăruie în lumină vie și se impune structura mai simplă a frunții încununate de aureola colosală a părului". Am citat pasajul nu numai pentru că el susține bine ideea lui Vianu, ci și pentru că este dintre acelea în care apar mai clar atît percepția plastică a criticului, cît și mijloacele lui de expresie.

O problemă pe care și-o pune Vianu deopotrivă în articolul despre Han și în cel despre Medrea este aceea a întîrzierii și încetinelii cu care s-a dezvoltat sculptura la noi, în raport cu pictura, pînă la „înflorirea contimporană". Fenomenul s-ar datora absenței împrejurărilor istorice favorabile acestei arte (atmosfera de pace, de bogăție și de putere), dar și „lirismului" propriu întregii noastre arte pînă foarte tîrziu și în ambianța căruia a fost greu să se dezvolte obiectivitatea necesară sculptorului. Problema e reluată într-un studiu intitulat *Sculptura românească*. Explicația principală propusă aci e de ordin sociologic: „Trăind în cadre de viață tipice, decorația cu formele ei prestabilite și tradiționale era pentru societatea rurală românească o expresie artistică mai naturală. Reacția individualistă a conștiinței nu izolase încă, pentru ea, statura solitară a omului, modelul însuși al plasticei europene". S-a constituit astfel, timp de veacuri, „o miraculoasă floră decorativă", dar nu și o sculptură propriu-zisă. Explicației sociologice i se adaugă una de ordin cultural: stilul artei bizantine, menținut și răspîndit prin biserică, era cu totul străin de „realismul latent" necesar înfloririi sculpturii. Lucrurile s-au schimbat începînd cu se-

https://biblioteca-digitala.ro

colul al XIX-lea, adică de atunci de cînd s-a produs și modificarea structurii și mentalității sociale și reorientarea culturii noastre. Studiul lui Vianu e de fapt o schiță de istorie a sculpturii românești de atunci încoace, bine informată, cu o judicioasă așezare a accentelor de valoare și cu pagini substanțiale de analiză și de caracterizare, cum sînt cele despre Paciurea și Brâncuși. Iată o definire comparativă a acestor artiști prin care sculptura românească atinge „punctul cel mai înalt al evoluției ei" : „Duhul neliniștii inspira pe Paciurea. Acela al liniștii și al eternității constituie geniul lui Brâncuși. Paciurea este un individualist, o natură concentrată și singuratică, căruia lipsindu-i orice punct de sprijin în afară, este veșnic amenințat să se prăbușească. Teroarea îl stăpînește mai tot timpul [...]. Brâncuși trăiește însă într-o lume de certitudini solide [...]. Universul lui Brâncuși se compune din structuri inalterabile, din formele pure pe care hărnicia sa se complace a le descoperi sub accidentalul lucrurilor văzute".

Cred că articolele pe care le-am analizat pot da măsura criticii practicate de Vianu. Dintre textele consacrate de el artelor plastice trebuie menționate ca importante, pentru motive diferite, și *Arta și școala*, *Arta copiilor*, *Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, *Decorarea suprafețelor prin pictură în Renaștere*. Primul reprezintă o lecție de deschidere a unui curs de pedagogie și estetică la Școala de Arte Frumoase și e notabil prin pledoaria pentru tipul de artist cultivat teoretic („artistul trebuie luminat teoreticește asupra principiilor artei lui") și prin considerațiile asupra desenului în școală. Micul eseu despre *Arta copiilor* oferă numeroase motive ale interesului, nu prea vechi, pentru plăsmuirea artistică a copiilor. E un text instructiv, ca și ultimele două din seria citată mai sus, acestea ținînd de ceea ce autorul însuși numește „estetica practică" și comunicînd intim cu concepția lui despre cultură. Bogat informate, ele sînt, cum obișnuia să spună Vianu despre astfel de scrieri ale lui, niște „referate", tratînd unul despre arta grădinilor, cu referire mai cu seamă la parcurile orășenești și cu sugestii pentru capitala noastră, iar celălalt despre decorarea edificiilor publice, de asemenea cu recomandări pentru spațiul și timpul nostru.

Interesul lui Vianu pentru arta dramatică a fost multă vreme orientat în chip aproape exclusiv către arta actorului, căreia i-a și consacrat un întins studiu cu acest titlu. „O estetică

https://biblioteca-digitala.ro

integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și cu una a spectacolului", observa Vianu însuși aci, precizînd că „dintre toate aceste estetice, capitolele care urmează vor reține numai estetica actorului, pentru a încerca s-o exprime în principiile ei cele mai simple și fundamentale". Nu numai capitolele acestei lucrări din 1932, ci și articole dinainte și de după ea, putem adăuga. Atenția pentru arta actorului e susținută la Vianu de două preocupări : una estetică și alta culturală sau de sociologie a culturii. În ce măsură este actorul un creator și ce reprezintă arta lui ca factor de cultură — acestea sînt temele în legătură cu care se constituie reflecția lui. Cea dintîi e formulată ca întrebare la începutul unui articol din 1926 : „Este actorul un artist creator ?" Îndoiala este a altora, și Vianu îi expune temeiurile pentru a le respinge. Părerea că textul dramatic își conține propria reprezentare și că actorul întrupează această reprezentare (care la cititorul piesei rămîne virtuală) e contrazisă de mai multe fapte. Unii autori de teatru își creează eroii avîndu-i în minte pe anumiți actori care-i vor juca, ceea ce înseamnă că relația personaj literar-actor nu e neapărat relația dintre un model și un imitator al lui, ba chiar că ea se poate inversa. Sînt apoi scriitori care n-au decît o imagine scenică vagă sau incompletă a pieselor lor, pe care abia spectacolul o întregește și o precizează. Că actorul nu este simplu imitator al modelului literar o dovedește, de asemenea, existența unor stiluri de interpretare avînd o istorie proprie (actori clasici, romantici, naturaliști etc.) și aplicîndu-se asupra unui material literar aparținînd altui sau altor stiluri. În fine, relația actorului cu textul dramatic este alta decît aceea a cititorului, care „se oprește mai mult la momentele lirice sau urmărește desfășurarea acțiunii", parcurgînd piesa ca pe orice text literar.

„Actorul nu este un simplu ajutor al poetului, dar colaboratorul lui indispensabil. Cînd sînt întruniți într-o persoană, poetul dramatic profită, și avem atunci pe Shakespeare și Molière", scrie Vianu. O schiță de estetică a dramei și una de estetică a reprezentației scenice ar fi demonstrat, desigur, mai convingător statutul de artist creator al actorului. Vianu nu și-a propus însă aici o demonstrație, ci o pledoarie : *Pledoarie pentru actor* se intitulează articolul.

În estetica actorului, care este, după intenția declarată citată mai sus, studiul *Arta actorului*, chestiunea raportului per-

https://biblioteca-digitala.ro

sonaj-interpret e reluată, dar ea nu reprezintă decît un aspect al acestei estetici, al cărei fundament este, aș spune, antropologic: „Esența unei arte se poate defini mai întîi prin anumite tendințe omenești preexistente activității artistice propriu-zise și pe care arta le sporește pînă la un mare grad de perfecțiune. Nu există artă care să nu se înrădăcineze în anumite tendințe și deprinderi generale. Artistul nu înfățișează o excepție în mijlocul oamenilor. El reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de a fi comune umanității [...]. Prima grije a aceluia care urmărește să definească arta actorului va fi, așadar, s-o lege de anumite înclinări ale umanității întregi". Un fundament antropologic au, prin urmare, toate artele, toate iau naștere și se dezvoltă datorită unor aptitudini și nevoi de manifestare ale omului ca specie. Acesta e punctul de vedere pe care Vianu îl va susține și în tratatul său de estetică, insistînd asupra deosebirilor de grad, nu de natură, dintre însușirile artistului și cele ale omului obișnuit. Care ar fi deci temeiul general omenesc al artei actorului? „Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unor individualități străine", răspunde Vianu. Cît de proprie îi este omului înclinarea pe care o dezvoltă arta actorului se poate vedea din atracția pe care o exercită masca, din vechimea și funcția acesteia, ca și din stilizarea, atît de frecventă, a comportării individuale în sensul categoriei sociale sau profesionale căreia îi aparține insul.

O asemenea aspirație este însă deosebită de aceea pe care, în concepția sa estetică generală, Vianu o pune la temelia activității artistice și care este nevoia de formă, instinctul plăsmuirii de forme. S-ar părea deci că principiul ultim al artei actorului este altul decît acela valabil pentru celelalte arte. „O artă mai trebuie definită și prin natura mijloacelor pe care le întrebuințează în felul ei de a vedea lumea", scrie aici Vianu; „Astfel, dacă limbajul picturii e făcut din coloare, din umbră și lumină colorată, dacă sculptura ne vorbește prin volume și muzica prin sunete, ne putem întreba care sînt mijloacele de expresie ale artei actorului?" Să citățm și răspunsul: „Actorul este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei și a atitudinei corporale, inflexiunile vocii și variarea debitului verbal sînt mijloacele pe care actorul le întrebuințează pentru a obține acea evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. Aparența sa externă și manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă moale, căreia stă în puterea lui să-i dea for-

https://biblioteca-digitala.ro

ma pe care o dorește". Ideea artei ca modelare a unei materii, fundamentală pentru concepția estetică a lui Vianu, se regăsește, prin urmare, și în definiția dată de el artei actorului. Notele diferențiale față de alte arte sînt date de materia supusă modelării, de scopul acestei modelări și de faptul că ea pornește de la un dat preexistent, care este textul dramatic, și-i urmează indicațiile explicite sau implicite. În legătură cu acest ultim aspect se pune, așadar, chestiunea relației dintre jocul actorului și personajul literar al dramei. Vianu o discută mai pe larg decît în articolul *Pledoarie pentru actor*, menținînd însă punctul de vedere exprimat acolo, acela că actorul este un artist creator.

Părerea, curentă, că arta actorului se reduce la simpla transpunere concretă a creației poetice, relația fiind una de tipul model-copie, este respinsă cu exemple istorice și cu argumente logice. „Dacă este evident că arta actorului își găsește temelia sa în creația poetului", observă Vianu, „nu este mai puțin adevărat că aceasta din urmă trebuie să țină seamă de condițiile celei dintîi, pentru ca realizarea scenică să devină posibilă". Lucrul se întîmplă deopotrivă în cazul scriitorilor care-și scriu piesele cu gîndul la jocul unor actori și în cazul pieselor, uneori celebre, supuse unor modificări (suprimări sau comprimări de text) impuse de necesitățile reprezentării scenice. Existența autonomă a artei actorului ar dovedi-o, de asemenea, cazurile de apreciere a ei în împrejurări în care textul jucat e într-o limbă necunoscută spectatorilor sau se reduce la o schemă sumară, ca în *commedia dell'arte*. În fine, dacă jocul actorilor n-ar fi decît reproducerea dramei, valoarea lui ar fi hotărîtă de valoarea modelului. Paralelismul acesta este însă deseori contrazis, fie în sensul că actori mari creează roluri memorabile „din materia unui text dramatic mediocru", fie în acela că interpretarea, chiar de către actori de seamă, rămîne inferioară valorii dramei.

O diferențiere mai subtilă a artei actorului de arta dramei e făcută în legătură cu temporalitatea. Materia dramei, organizată în replicile personajelor ei, cuprinde acțiuni prezente, dar și acțiuni trecute și acțiuni proiectate în viitor. Situația eroilor în secțiunea temporală înfățișată în piesă e determinată și de acțiunile lor trecute, și de ceea ce-și propun să facă, destinul lor înseamnă această întinsă traiectorie sau se explică prin ea. Deschiderea din prezent — pe care, e drept, cade de regulă accentul — spre cele două direcții ale timpului conferă dramei

https://biblioteca-digitala.ro

o dimensiune epică, de acțiune povestită, care la lectură acoperă în mare măsură factorul propriu-zis dramatic, adică acțiunea prezentă și nemijlocită. Prin reprezentarea scenică toate acțiunile devin prezente și nemijlocite, chiar cele aduse din trecut sau proiectate în viitor, în sensul că sînt evenimente ale actualității conștiinței actorului, sînt trăite de el în momentul în care spectatorul ia cunoștință de ele : „Actorul transformă toate indicațiile textului în trăire prezentă de o mare intensitate".

Cum trebuie înțeleasă însă această trăire ? Este ea rezultatul identificării afective cu personajul și al parcurgerii reale a tuturor stărilor sufletești cunoscute de el, sau impresia ei se obține printr-o atitudine lucidă și supravegheată ? După ce expune teoriile care susțin una sau cealaltă dintre aceste ipoteze, Vianu dă un răspuns care le satisface pe amîndouă, în măsură diferită însă : jocul actorului nu este lipsit de substratul unui sentiment, dar e vorba de un sentiment din categoria afectelor periferice ale conștiinței, care „nu aderă cu eul nostru mai profund", putîndu-se de aceea foarte bine însoți cu atitudinea reflexivă. Prin urmare, „alternativa sentiment-luciditate este reală numai dacă primul ei factor e înțeles ca un sentiment adevărat, deopotrivă cu acelea pe care le trezesc situațiile practice ale vieții. Alternativa se risipește însă dacă precizăm că singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc de a se însoți cu orientările inteligenței".

Acest fel de a înțelege trăirea scenică se bazează deci pe relativa autonomie a interpretului în raport cu personajul, pe psihologia actorului, și este impus, de asemenea, de statutul artei teatrale ca artă colectivă : jocul actorului trebuie să se încadreze în scena la care participă, nu se poate lăsa deci condus de sentimente și pasiuni reale. Vianu consacră un întreg capitol din *Arta actorului* acestei „încadrări", sau, mai exact, alternativei virtuozitate-încadrare, care i se pare „dătătoare de măsură pentru întreaga orientare a reprezentației teatrale". Virtuozitatea, adică înclinația actorului de a pune în valoare jocul său ignorînd ansamblul sau, în orice caz, nesubordonîndu-i-se, frînată tot mai mult de tendințele teatrului modern, continuă să se manifeste, avîndu-și temeiul în însăși psihologia actorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Această psihologie — de fapt, structura morală și temperamentală — a actorului explică în ultimă instanță și situația ambiguă a actorului în societate, în care e privit deopotrivă cu simpatie — pentru că realizează evadarea în alte individualități, dorită de fiecare — și cu rezervă — tocmai pentru această capacitate, interpretată însă ca labilitate morală, ca lipsă de caracter, dar și pentru vanitatea sa. În măsura în care îndreptățesc rezerva, actorii se fac vinovați de confuzia dintre artă și viață, de prelungirea în ordinea vieții practice a unor însușiri și reacții care ar trebui să se limiteze la manifestarea lor artistică.

„Arta actorului" este nu numai titlul studiului pe care l-am analizat, ci și principala temă a esteticii teatrale a lui Vianu. Și ceea ce ne reține atenția este, în afara revenirii de-a lungul cîtorva decenii, cursul pe care îl ia reflecția asupra ei. Vianu slăbește atît cît se poate legătura actorului cu textul dramatic și o strînge la fel de mult pe aceea dintre actor și public. În alți termeni, el mută accentul de pe fidelitatea actorului față de personajul literar pe responsabilitatea lui față de spectatori. Firește, nu e vorba de vreun îndemn la transformarea textului dramatic în pretext pentru jocul liber al actorului : am văzut cît de categorică e respingerea virtuozității și susținerea „încadrării", a subordonării jocului actorului la spectacolul care transpune scenic un text sub coordonarea unui regizor. Actorul nu este însă, după Vianu, doar un „interpret", un mijlocitor, ci un „artist creator", materia pe care o modelează fiind propriul său corp — cu mișcările, gesturile, vocea lui ; este adevărat că „indicația transfigurării sale o găsește actorul în textul dramatic", dar „relația sa cu textul nu este a unui simplu slujitor", ci „a unui artist original, care întrebuințează textul ca un material în vederea scopurilor sale proprii : crearea unei vieți intense și expresive". Dincolo de personajul pe care-l încarnează e, în impresia pe care o produce, propria sa prezență, operă de artă vie și tocmai de aceea fascinantă : influența acesteia îl preocupă pe Vianu cu deosebire. Și iată de ce : „Nu se poate spune îndeajuns care este rolul actorului în educația publică. Făcînd parte dintre oamenii cei mai priviți și arta lor dispunînd de puternice mijloace de sugestie, urma influenței actorilor mult aplaudați la un moment dat se poate regăsi în nenumăratele reacții, deprinderi și atitudini ale unei întregi generații". Ideea aceasta, dezvoltată în-

https://biblioteca-digitala.ro

tr-o evocare a lui Nottara, e reluată într-un articol intitulat chiar *Responsabilitatea actorului:* „Dintre toate artele omenești, arta actorului exercită puterea de sugestie cea mai întinsă și cea mai adîncă". În ce direcții lucrează ea? „Actorii sînt, în primul rînd, maeștrii de limbă ai publicului lor", afirmă Vianu, explicînd apoi: „Formele pronunției exacte, profilul fiecărui sunet, legăturile și separările lor, accelerația debitului, claritatea frazării, plinătatea timbrului, intonațiile întrebării sau ale exclamației, felul în care devine evidentă orice emoție în ton, în gruparea unităților sintactice, corectitudinea formelor, toate acestea sînt și trebuie să devină exemplare în vorbirea actorilor". Observații și exigențe judicioase, pe care Vianu pare a le depăși, supralicitînd: „Pe scenă se stabilește norma perfectă a limbii literare. Modul în care vor vorbi oamenii culți ai unei epoci atîrnă într-o măsură foarte importantă de graiul auzit pe scenele teatrelor. Responsabilitatea actorilor este deci covîrșitoare în sarcina fixării și înălțării limbii naționale".

Nu numai felul de a vorbi, ci și mișcarea, gesticulația, comportamentul oamenilor suportă această influență: de aceea „bunii actori ai vremii noastre nu înfățișează, nu trebuie să înfățișeze exemplarul uman oarecum primitiv al individului excesiv gesticulator [...]. Gesticulația trebuie să rămînă sobră, adecvată, armonioasă". În general, el trebuie să dea „pilda măsurii, a sobrietății, a frumuseții și a eleganței, fără ostentație. Nu este deloc exagerat a afirma că în formarea «bunului-gust» influența actorilor este hotărîtoare".

Actorul este, așadar, un factor de cultură, de civilizație morală, exemplaritatea sa — de tip clasic — depășește planul artistic, interesîndu-l, de aceea, nu numai pe estetician, ci și pe moralist („Indiferent de caracterul pe care îl întrupează și de situațiile indicate de textul dramatic, jocul actorului prezintă o caracteristică umană..."), și pe filozoful culturii, pentru care „teatrul este o imagine și un simbol al societății, un microcosmos social".

Funcția culturală a teatrului este probabil aceea pentru care Vianu hotărăște să i se consacre la un moment dat, în chip de cronicar dramatic. A urmărit și a comentat spectacolele pe durata unei stagiuni, 1956—1957, într-un fel care constituie el însuși o lecție de cultură. După ce formulează, într-un articol-prefață, exigențele privitoare la repertoriu, regie, spectacol,

https://biblioteca-digitala.ro

interpretare, pe care ar dori să le vadă satisfăcute, iată-l la lucru pe cronicar. Comentînd un spectacol cu *Cei trei mușchetari*, el evocă mai întîi, pe scurt, epoca în care a fost scrisă piesa și pe aceea, foarte deosebită, din care-și ia materia, scoțînd din comparație o concluzie instructivă : „Nu există însă o funcțiune de compensație a literaturii și nu întîmpinăm adeseori, în istoria literară, momente în care succesul revine operelor care împlinesc o lacună a timpului prezent ?“ Judecata asupra piesei e de natură să tempereze entuziasmele facile, spectacolul e analizat cu un ochi sever mai ales în ce privește regia. În *Despot-Vodă* îl reține figura eroului principal, în realitatea ei istorică și în semnificația morală („Iacob Eraclid a întrupat un caz de arivism cezarian, aș cuteza să spun că a fost un Julien Sorel pe tron, și un astfel de tip omenesc, cu toate problemele psihologice pe care el le impune contemplatorului umanității, l-a atras și pe Alecsandri“), ca și portretul lui dramatic, care i se pare „impresionant“. Interpretul lui „a arătat energie, dar nu flexibilitate, forță, dar nu grație ; i-a lipsit acel ansamblu de însușiri prin care ni-l închipuim pe bizantinul insinuant trecut prin școala curților apusene și care absorbise cultura umanistică a veacului său“. Rolul lui Moțoc a fost jucat „într-un stil exagerat, cu mari explozii vocale, cu gemete înăbușite, cu cuprinderea capului în mîini, cu rostogoliri înfricoșătoare de ochi“. E un stil pe care Vianu l-a respins întotdeauna și căruia îi opune aici „linia simplă și discretă“ a evoluției altui actor, care „ne-a dat un Lăpușneanu concentrat, mistuit de mari neliniști stăpînite, păstrînd o ținută grandioasă chiar în pornirea lui perfidă și criminală“. În ce privește decorul, criticul observă, între altele, „prea mult carton în tabloul întîi“, ca și „faptul că, în același tablou, pictorul scenograf n-a tratat deloc fundalurile“, ceea ce i-a obligat pe actori „să privească în culise și să contemple neantul atunci cînd, după spusele lor, pretindeau că văd un grup omenesc departe, la poalele muntelui“.

Simplitatea, discreția, măsura sînt criterii pe care criticul le-ar dori respectate întotdeauna, chiar într-un spectacol ce înfățișează un caz de psihoză colectivă ca acela cu *Vrăjitoarele din Salem* : „Știu, desigur, că există spectatori ai teatrelor care urmăresc senzația tare și sînt bucuroși să alunece o clipă sub o sugestie de groază [...]. Publicul cultivat, acela care se cuvine să atragă după sine întregul public teatral, va simți totdeauna ca o acțiune abuzivă biciuirea lui nervoasă, terori-

https://biblioteca-digitala.ro

zarea lui prin țipăt și delir. [...] Să considerăm încă o dată exemplul marilor clasici, care obțin cea mai mare intensitate a fiorului tragic zguduind conștiința omului, nu chinuind nervii lui".

Funcția culturală a teatrului se realizează mai întîi prin repertoriu, a cărui deschidere largă spre valorile dramaturgiei naționale și universale Vianu o salută și o susține. Dar mai observă că „exuberanța teatrelor noastre în însușirea tuturor pieselor mai de seamă ale repertoriului universal nu se desfășoară însă cu toată discriminarea, nici cu studiul cel mai atent al vechilor texte, nici în condițiile cele mai bune ale punerii în scenă". E cazul, de pildă, cu *Mătrăguna,* a cărei semnificație în istoria genului (deschide seria comediei de caracter) nu-l împiedică să constate că „readusă pe o scenă modernă, pentru nevoile teatrale ale publicului de azi, comedia lui Machiavelli ne-a apărut ca o manifestare academică de teatru, interesantă mai mult pentru istoricul dramei decît pentru stratul mediu și majoritar al lumii actuale, ale cărui gusturi, idei și tendințe sînt singurele hotărîtoare în compunerea unui repertoriu". „S-ar fi putut încerca totuși a aduce un suflu nou de viață în comedia cam obosită a lui Machiavelli", adaugă Vianu, dar lucrul nu s-a făcut în spectacolul de la Teatrul Nottara, caracterizat prin „convenție artificioasă", „manierism", „trucuri regizorale" care „nu urmăresc decît epatarea publicului, o țintă puțin recomandabilă pentru niște artiști însuflețiți de spiritul sincerității și adevărului".

Cronicile dramatice ale lui Vianu au un caracter aplicat foarte marcat. sînt comentarii la obiect. Cîteva elemente, ținînd de personalitatea criticului în primul rînd, revin totuși frecvent, legînd aceste articole ocazionale în unitatea unei opere. Cel mai pregnant este așezarea piesei într-o serie istorică sau, cel puțin, indicarea unor texte importante cu care prezintă similitudini sub un aspect sau altul. *Domnișoara Nastasia* continuă seria tematică a comediilor lui Caragiale despre lumea mahalalei, dar cu o altă atitudine, de valorificare morală, care vine din romantism și, direct, din scriitori ruși ca Maxim Gorki. Din punctul de vedere al speciei dramatice în care se încadrează, este o „comedie tragică", asemenea pieselor lui Sorbul, cu care începe această serie literară la noi. În *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu criticul identifică o variantă a moralităților medievale („este o moralitate modernă în serviciul ideii

https://biblioteca-digitala.ro

de pace") și o apropie de *Marele teatru al lumii* de Calderon. Într-o astfel de structură autorul a pus însă un conținut care amintește, pînă la un punct, de filozofia existențialistă. *Take, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa se aseamănă, prin funcția dramatică dată atmosferei, de teatrul lui Cehov, „de care se leagă și prin alte îndrumări" (rămase însă neindicate), iar sub raportul temei și al ideilor, de *Nathan înțeleptul* al lui Lessing sau de *Manasse* de Ronetti Roman. Evident, nu e vorba în toate cazurile de influențe, simplele asemănări sînt însă și ele instructive, relevînd participarea operelor la sistemul istoric al literaturii : „Rare sînt lucrările literare care să nu aibă un antecedent în istoria literaturii. Valul care aduce în actualitate vreuna din creațiile teatrului, ale liricii, ale narațiunii vine uneori de foarte departe și, adesea, fără știința specială a celui purtat de el. Analogiile pe care le putem stabili însă între operele noi și antecedentele lor cele mai îndepărtate ne ajută să le pricepem mai bine pe cele dintîi". Vianu practică în critica lui dramatică un comparatism liber de orice constrîngeri doctrinare, dar nu și de rigoarea pe care o dă buna cunoaștere a literaturii universale în mișcarea ei istorică. Cînd această mișcare și locul ocupat de un motiv, un personaj sau o operă în cadrul ei sînt ignorate, admonestarea e severă. Comentariul la piesa lui Victor Eftimiu *Doctor Faust, vrăjitor* este cea mai bună ilustrare. Ideea critică pe care o dezvoltă e formulată interogativ : „Cum este posibil a face din Faust un om al secolului al XIII-lea, cînd rebeliunea, curiozitatea lui științifică, libertatea lui sfidătoare față de comandamentele bisericii nu pot fi deloc gîndite într-un secol atît de dogmatic ca acela în care-l așază poetul nostru ?" Dar poate că mai drastică decît toate reproșurile directe e ironia din această propoziție conținînd un verdict : „Faust contemporan al lui Dante va rămîne, în lunga istorie a temei faustice, o curiozitate".

O altă notă caracteristică e dată de prezența unui gust clasic, care, oricît de comprehensiv, își are preferințele sale, manifestate uneori explicit. Piesa lui Eftimiu nu-i place lui Vianu și pentru că îi lipsește conflictul dramatic și unitatea părților care o compun. Reproșul capătă altundeva (în cronica la *Rețeta fericirii)* o adresă mai largă : „O mare parte din autorii care au scris pentru scenă în anii din urmă par a fi uitat că teatrul trebuie să reprezinte caractere și conflicte, conflicte răsărind din caractere. Fresca dramatică, înșeilarea de tablouri

https://biblioteca-digitala.ro

care întregesc o narațiune scenică, dar nu înfățișează un conflict, alcătuiește tehnica comodă folosită de foarte mulți autori dramatici mai noi". Aceeași orientare a gustului explică rezerva apăsată față de poetica pirandelliană a teatrului, cu influență dizolvantă asupra literaturii dramatice : „dacă negi noțiunea clasică a caracterului nu mai sînt posibile conflictele, și substanța dramei se evaporează".

Nu fără legătură cu acest gust este sensibilitatea morală a criticului și grija lui pentru efectul spectacolului. În *Domnișoara Nastasia* el este stînjenit de unele „cruzimi naturaliste" și de „o anumită sentimentalitate de calitate îndoielnică", pe care punerea în scenă, în loc de-a le estompa, le-a accentuat, oferind publicului „sugestii ale vulgarității și nestăpînirii". Autorul altei piese, Eduardo de Filippo *(Blestematele fantome)*, ar fi trebuit să sancționeze satiric corupția eroului său, „dînd satisfacție simțului moral al spectatorului".

Să mai observăm, în fine, în încercarea de a schița fizionomia criticii dramatice a lui Vianu, frecventele momente memorialistice : cronicarul de acum a asistat și la premiera absolută a piesei lui George Mihail-Zamfirescu, în urmă cu trei decenii, l-a cunoscut și-l evocă pe Victor Ion Popa tînăr, își amintește, văzînd spectacolul lui Ion Fintești cu *Institutorii*, de reprezentația de cîndva cu această piesă.

Dintre toate artele, literatura a fost, desigur, aceea în al cărei spațiu s-a realizat deplin vocația critică a lui Tudor Vianu. Articolele și studiile pe care i le-a consacrat constituie materia celor mai multe dintre volumele ediției de față. În ultimele două am grupat texte care țin, într-un fel sau altul, de reflecția asupra criticii — în sens larg, de cercetare și interpretare a literaturii — și am recuperat unul dintre cursurile de istoria literaturii române, în forma lui originară. Ce probleme pun și cum se situează aceste texte în ansamblul scrisului lui Vianu ?

„Răspunderea morală" a criticii a fost pentru Tudor Vianu un adevărat imperativ, a cărui funcție activă o semnalează nu doar cunoscuta scrisoare către Lovinescu prin care explica, în 1919, intenția de a abandona critica literară, ci întreaga lui activitate, care a putut cunoaște schimbarea ideilor, dar niciodată compromisul sau indiferența etică. Scriind despre *Critica literară și răspunderea morală*, Vianu n-o face însă pentru a elogia o calitate umană, ci pentru a indica una dintre condițiile neapă-

https://biblioteca-digitala.ro

rate ale criticii moderne. Slăbirea principiilor, relativizarea normelor estetice și a judecăților de valoare ca efect al evoluției literare și al înmulțirii și diversificării publicului cititor „trebuie să-și găsească un corectiv în gustul și onestitatea criticului literar". Ce importanță acordă Vianu gustului știm dintr-un studiu pe care l-am citat chiar la începutul acestor note : *Cîteva observații la deschiderea unui curs.* Gustul, scrie el aici, este „darul sufletesc de care are mai multă nevoie un estetician", „funcțiunea călăuzitoare în toate lucrările" lui. Teoria urmează gustul, nu invers. Cînd nu se întîmplă așa, avem cazul esteticienilor care scriu „dintr-o nevoie pur livrească" sau pentru a rotunji un sistem filozofic. E nevoie de un contact nemijlocit cu operele, iar acesta presupune gustul. Critica de artă e, prin urmare, condiționată, ca și estetica, de gust. În împrejurările proprii criticii literare moderne însă, „conștiința morală a criticului, simțul lui de răspundere, scrupulul onestității lui mi se par însușiri infinit mai prețioase și singurele care pot susține autoritatea și eficiența criticii literare în mijlocul alunecării principiilor și al încrucișării lor haotice. Căci gustul poate fi întinat de parțialitate, pe cînd răspunderea morală năzuiește către universal".

„Ce este un mare scriitor ?" — se întreabă Vianu în titlul unui articol. Și după ce disociază mărimea de succes, o separă și de perfecțiunea estetică : „O operă literară perfectă nu este neapărat o mare operă literară. Perfecțiunea și mărimea aparțin unor sisteme deosebite ale evaluării". Cea dintîi privește forma, și Vianu indică drept posibil exemplu poezia lui Mallarmé, întrebîndu-se însă dacă acesta este un mare poet, ca Eschil, Dante, Shakespeare sau Goethe. Cealaltă calitate, mărimea, privește substanța, „este în literatură o calitate umană", „ne scoate în față o personalitate etică plină de însemnătate, lucrînd asupra noastră în chip hotărîtor". Mari opere sînt cele care ne modifică interior, „care seamănă în chipul lor de-a lucra asupra noastră cu experiențele cruciale ale vieții".

Recunoaștem în aceste considerații (din 1946) o problemă pe care Vianu și-a pus-o în mai multe rînduri, începînd din 1927, de cînd datează un eseu care o formulează încă din titlu : *Eternitatea și vremelnicia artei.* Ce este caduc și ce este peren în opera de artă, prin ce continuă ea să intereseze și după timpul în care a apărut ? Prin forma ei, răspundea Vianu în eseul citat ; prin conținutul profund, prin substanța inepui-

https://biblioteca-digitala.ro

zabilă, va spune mai tîrziu, de pildă în *Observații asupra metaforei poetice* sau în *Simbolul artistic*. Schimbarea punctului de vedere nu e atît de radicală cum pare, căci Vianu nu va înceta să susțină valoarea formei, idealul perfecțiunii, ideea de „operă" ; e vorba mai degrabă de accentuarea unuia sau altuia dintre termenii unei polarități niciodată anulate, la originea căreia se află tensiunea interioară a esteticii kantiene, aceea dintre teoria frumosului și teoria artei (a „ideilor estetice").

Despre critica stilistică, pe care a practicat-o cu strălucire și la a cărei impunere la noi a contribuit mai mult decît oricine, Tudor Vianu a scris nu o dată, explicîndu-și concepția și metoda și susținînd noua disciplină. Articolul *Cercetarea stilului* e din această categorie (rămas în afara secțiunii de stilistică a ediției, l-am inclus în vol. 12) și e interesant mai ales prin atitudinea autorului față de critica impresionistă. Ori de cîte ori a vorbit despre aceasta, Vianu a dezvoltat ideea că impresionismul este „forma cea mai elementară a criticii" *(Estetica)*. În articolul de față el îi relevă meritele istorice : în impresionism s-a susținut că „îi sînt necesare criticului sensibilitatea, imaginația, darul expresiei", atunci „s-a trecut de la analizele greoaie de conținut, de la exercițiul pedant al aprecierii operelor după *regulile* presupuse a fi eterne, la caracterizarea sintetică, inspirată de contactul viu cu opera, de sentimentul originalității ei". Să fie această laudă a impresionismului, pe care-l derivă din opera „marelui critic" Sainte-Beuve, fără legătură — polemică, evident — cu dogmatismul critic al timpului (articolul e din 1958) ? Altfel ce rost să aibă ea într-un text de susținere a criticii stilistice, situată tocmai în opoziție cu critica înțeleasă ca artă ? Iată insuficiența acesteia : pe de o parte, „alături de criticii artiști eminenți, a existat marea mulțime a celor mediocri, a acelora care adăpostesc sub pavăza artei nesiguranța gustului personal" ; pe de altă parte, „nu poate fi declarată metodă o procedare care nu poate fi nici teoretizată, nici transmisă". Critica stilistică ar fi apărut tocmai din „nevoia unui fel de a lucra mai sigur, mai exact, mai convingător prin rezultate". Oricare vor fi fost raporturile dintre stilistică și impresionism la începuturile noii discipline sau în primele cercetări ale lui Vianu însuși, în anii '50 critica stilistică a fost una dintre modalitățile de a menține interpretarea literaturii pe teren estetic. Ea nu se află propriu-zis în opoziție cu critica impresionistă, ci mai degrabă în divergență, pe același teren. Tre-

https://biblioteca-digitala.ro

buie să observăm că în general Tudor Vianu e străin de orice exclusivism metodologic, că a susținut în mai multe rînduri necesitatea aplicării tuturor metodelor care pot ajuta la cuprinderea și explicarea fenomenului artistic și că în propria sa activitate teoretică și critică a urmat acest principiu. Mai puternică decît dorința de a supune lucrurile ideii lui despre ele a fost nevoia de a le înțelege. Toate căile care puteau duce aci erau bune. Parcurgerea unora dintre ele i se părea obligatorie, și a recomandat-o în cursuri universitare consacrate în întregime metodei în cercetarea literaturii. A predat un asemenea curs în 1944—1945 *(Curs de metodologie literară)* și l-a reluat în 1947—1948 *(Interpretarea literaturii)*. Să examinăm această a doua versiune, care e mai larg concepută și mai substanțială și pe care am inclus-o în volumul 12.

Profesorul începe prin definirea literaturii, care ar fi „suma scrierilor care prin multiplicare dobîndesc durată, stabilitate și socialitate și în care lumea este creată din nou în planul imaginației". A doua preocupare introductivă privește scopul metodei, fixat astfel: „pe de o parte cunoașterea intelectuală a operelor literare, pe de altă parte aprofundarea emoției estetice". Relația dintre aceste două țeluri se precizează la capătul examinării și respingerii obiecțiilor aduse posibilității îngemănării lor: „Individul care are și motive intelectuale pentru a se bucura esteticește de opera de artă extinde și adîncește în același timp sentimentele sale estetice". Cunoașterea intelectuală a operelor își capătă întregul sens prin asociere cu contemplarea estetică a acestora și ca un mijloc de sporire și stabilizare a satisfacției produse de ele. Metoda ar fi, prin urmare, calea pe care, prin cunoașterea intelectuală a unei opere literare („metoda literară studiază totdeauna opere individuale"), ajungem la deplina ei receptare estetică. Această cale are mai multe etape, fiecare punînd cunoașterii o anumită problemă. Cea dintîi este „problema filologică", de fapt un complex de probleme, care sînt — sau pot fi — acelea legate de stabilirea titlului și a semnificației lui, de descoperirea identității autorului (cînd e neindicat sau ascuns sub un pseudonim), de stabilirea datei și a locului apariției, a editorului. Cu deosebire importantă este problema stabilirii textului autentic și corect al operei, a cunoașterii manuscriselor și variantelor (Vianu face o deosebire, pe care n-o întîlnim în tehnica edițiilor critice, între „forme succesive", și „variante"; primul termen ar trebui

https://biblioteca-digitala.ro

să denumească versiunile manuscrise, iar cel de al doilea pe cele tipărite). Un aspect al acestei probleme asupra căruia Vianu insistă într-un fel semnificativ este acela al tipăririi postumelor, întrebîndu-se mai întîi dacă un editor „are dreptul să încredințeze circulației generale opere pe care autorul poate că nu le-a socotit vrednice de această circulație", apoi dacă „aceste opere, care au intrat în circulația literară generală fără consimțămîntul autorului, pot fi examinate de interpretul literaturii cu aceleași criterii" cu care sînt cercetate opere publicate de autorii lor. Admițînd că sînt postume care, din punct de vedere estetic, merită să fie publicate, Vianu nu poate admite și că postumele sînt partea cea mai interesantă din activitatea unui scriitor, cum cred mulți editori și mulți critici, în a căror atitudine el recunoaște o anumită concepție despre literatură, un cult al spontaneității și al documentului. Respinsese constant această concepție (în *Asupra ideii de perfecțiune în artă*, 1937, *Despre cîteva prejudecăți estetice*, 1940, *Criza ideii de artă în literatură*, 1943 etc.), cu argumentele propriei sale estetici și din „punctul de vedere clasic, pe care eu nu mă sfiesc nicidecum să mi-l asum". Mai interesantă și mai valoroasă este pentru el „opera adînc prelucrată", „lucrarea de artă închegată".

Publicarea postumelor și valorificarea lor critică pun nu numai o problemă estetică, ci și una etică, a personalității. Iată cazul lui Eminescu. Prin dezvăluirea — de către Călinescu, Perpessicius — a „enigmaticului, fabulosului domeniu al postumelor" a apărut „un poet foarte deosebit" de cel cunoscut din edițiile alcătuite de Maiorescu prin strîngerea poeziilor publicate de Eminescu însuși, la care a adăugat puține altele, „alese de criticul care cunoaște bine personalitatea lui Eminescu, cu un desăvîrșit scrupul și cu o perfectă finețe a aprecierii". Asemenea caracterizări trebuie observate, căci pe această cale indirectă se exprimă opțiunea lui Vianu. Poetul revelat de postume este „un spirit dezamăgit, filozof ateu și sceptic, gigantic în concepția și atitudinea sa, cultivînd o artă poetică laborioasă, un ciclop care taie o operă uriașă masivă, ca, de pildă, *Diamantul Nordului* sau *Gemenii* sau *Memento mori*, compoziții enorme și cam informe"; cel cunoscut pînă atunci este „un poet delicat, foarte supravegheat, ținînd la perfecția detaliilor..." Care din aceste două fizionomii ale poetului îl reprezintă într-o mai mare măsură? Vianu evită să pună întrebarea așa și o formulează în termeni generali: „Care este în adevăr

https://biblioteca-digitala.ro

forma cea mai autentică a personalității noastre? Aceea care se realizează în tendințele care o pot traversa sau aceea care se realizează în acele opere pe care ne hotărîm a le încredința circulației generale pentru că rațiunea noastră le-a aprobat?" Răspunsul e în acord cu toată opera de estetician, de filozof al culturii și de moralist a lui Vianu, cu idealul clasic al omului, pe care l-a susținut mereu și în sensul căruia s-a construit pe sine însuși: „După părerea mea, personalitatea nu este numai spontaneitate, ci și creație. Cine spune «creație» spune selecție, deci călăuzire printr-un criteriu, încadrare într-o anumită formă a culturii aprobate de rațiune". Problema postumelor primește o interpretare surprinzătoare: „Criteriul etic la care cineva subscrie determină, așadar, atitudinea pe care el o ia față de valoarea postumelor în construirea imaginii unui scriitor".

Rezerva lui Vianu față de postumele lui Eminescu menține pînă foarte tîrziu o poziție care fusese mai întîi a lui Maiorescu. O va abandona abia în texte scrise spre sfîrșitul vieții, cum sînt cel despre ediția Perpessicius (*Eminescu — ediția critică*, 1959) sau acelea de literatură comparată consacrate poemului *Memento mori* (*Madách și Eminescu*, 1962, *Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu*, 1963). „Importanța publicării tuturor postumelor", rezumă el desfășurarea de idei din primul dintre aceste studii, „provine deci din faptul că prin ele apare figura unui Eminescu aproape nou, rămas multă vreme acoperit de directivele critice ale lui Maiorescu și nu mai puțin de tendințele lui politice și sociale. Astăzi însă, cînd se încearcă o nouă valorificare a întregului patrimoniu literar, este necesar ca *adevărata* figură a lui Eminescu, adică *întreaga* lui figură, să fie reînviată în sintezele critice care se pregătesc". Schimbarea atitudinii e cuprinsă în această echivalare subliniată de el însuși în text.

Să încheiem însă urmărirea ideilor lui Vianu în chestiunea postumelor și să revenim la analiza cursului de *Interpretarea literaturii*, amintindu-ne că valorificarea postumelor reprezenta numai un aspect — e drept, cel mai important după stabilirea textului — al problemei filologice, prima pe care trebuie să și-o pună cercetătorul. Următoarea e o problemă istorică, aceea a genezei operei, urmărită în legătură cu alte opere literare (adică în perspectiva „istoriei interne" a literaturii) sau cu factori extraliterari (ținînd de „istoria externă" a literaturii). În

https://biblioteca-digitala.ro

primul caz e vorba de stabilirea izvoarelor (precise sau difuze), a modelelor, în cel de al doilea de identificarea influențelor social-politice sau culturale, grupate în circumstanțe istorice de conținut și circumstanțe istorice cauzale (aparente ori latente). Importanța cercetării izvoarelor e arătată pe larg, cu combaterea însă a exagerărilor, în termeni ce vor fi reluați în studiile de literatură comparată de mai tîrziu. E de observat că, în ceea ce-l privește, Vianu a practicat mai mult „istoria internă" a literaturii și că schimbarea de metodă produsă după 1948 constă în mare parte în sporirea importanței acordate „istoriei externe".

După problema filologică și cea istorică urmează un grup de probleme „propriu-zis literare sau estetice", care sînt tot atîtea etape ale relevării originalității operei, a fizionomiei unice a fiecărei opere : problema motivului, a subiectului, a atitudinii ideologice, a viziunii scriitorului (în înțeles de material sensibil caracteristic), a compoziției, a stilului. În fine, ultima treaptă a cunoașterii este aceea a înțelegerii corelației dintre toate aceste aspecte sau elemente constitutive, surprinderea a ceea ce Vianu numește, cu un termen preluat de la Ingarden, „polifonia operei". Cursul acordă un spațiu mare cercetării tematologice, ilustrînd-o cu schițe de istorie a unor motive (Faust, Prometeu, lumea ca teatru), de care se mai ocupase ori pe care le va relua în studii ulterioare. Ample și substanțiale sînt și considerațiile în legătură cu subiectul și mai ales acelea privitoare la „ideea" operei literare, o noțiune pe care profesorul o urmărește în istoria și în semnificația ei variabilă. Excursul acesta amintește de mai vechiul său studiu *Filozofie și poezie*, aducînd însă alte lucruri, între care analiza unei poezii gnomice de Eminescu *(Cu mîne zilele-ți adaogi)* și îndrumarea atenției spre „ideile latente" ale operelor. Asemenea idei sînt mai întîi acelea prin care noi putem exprima „poziția spirituală a autorilor", concepția lor despre lume *(Weltanschauung)*, conținută în orice operă, dar neformulată ca atare. Idei latente sînt și cele implicate în semnificația unui motiv, în modul în care se rezolvă conflictul ori tensiunea unei opere, sau în simbolurile ei.

„Cînd am început acest curs îmi propusesem un plan vast", căci „lucrarea de interpretare a literaturii presupune o multiplicitate de etape", observă Vianu la ultima lecție. Nu ajunsese să vorbească despre aspecte și momente dintre cele mai impor-

https://biblioteca-digitala.ro

tante ale analizei : viziunea, compoziția, genul literar, stilul și, în fine, polifonia operei. Își propunea atunci să continue în următorul sau următorii ani („mă tem că va fi necesar nu un singur an, anul viitor, ci cel puțin doi, dacă nu trei ani de aci înainte"). N-o va mai face însă, căci începînd chiar din toamna acelui an Vianu va deveni, într-un învățămînt universitar filologic reorganizat, profesor de literatură universală. Peste mai mulți ani însă, în 1961, va relua tema, nu într-un curs, dar tot într-un text cu caracter didactic, o comunicare — amplă — făcută la o consfătuire a profesorilor din învățămîntul mediu și intitulată *Metoda de cercetare în istoria literară*.

Vianu expune aici „regulile" sau „principiile" metodei așa cum i s-au limpezit în cursul propriei sale experiențe și reflecții, fără a mai face istoricul problemelor și ilustrarea lor. A rezultat astfel un eseu dens, frumos prin claritate și prin accentele lirice ale unei confesiuni discrete. Regăsim aici cele mai multe dintre punctele planului de curs din 1947—1948, dar și lucruri noi. Să observăm însă mai întîi că Vianu nu mai vorbește aici de „probleme" ce se pun cercetătorului literaturii, ci de principii pe care acesta trebuie să le urmeze. Cel dintîi și „cel mai însemnat din cîte se pot formula" sună astfel : „Cercetarea în istoria literară, ca orice cercetare științifică, este o formă de viață". Splendidă formulă — „cercetarea ca formă de viață" — care închide în ea exigență morală și profesională, o posibilitate de a da un sens vieții și asumarea riscului de a o rata : „Nu poate fi istoric literar decît cel care trăiește ca istoric literar, dînd partea cea mai întinsă a timpului activității și gîndurilor sale, problemelor lui". Iar cel din urmă, în ordine, dintre principiile recomandate, „principiul cel mai înalt al cercetării în istoria literară", este acela al integrării faptului literar în ansambluri tot mai largi, în raport cu care se revelează semnificația și valoarea lui. Un istoric literar trebuie „să dispună de întregul orizont al culturii umaniste și să lucreze cu toate rezultatele ei". Pentru a ajunge acolo sau pentru a se apropia atît cît e posibil de o asemenea condiție el trebuie să parcurgă numeroase trepte, de la inițierea în bibliotecă, cunoașterea filologică a textelor, stăpînirea analizei și a sintezei, pînă la explicarea operelor prin factori literari („istoria internă a literaturii", după o formulă a lui Brunetière)

https://biblioteca-digitala.ro

și sociali („istoria externă"), identificarea izvoarelor și a influențelor etc. Fiecare dintre aceste trepte presupune cunoașterea și respectarea anumitor principii : cercetarea literară implică, în afară de perspectivă istorică și aptitudini critice, rigoare.

Să nu încheiem capitolul reflecțiilor lui Tudor Vianu asupra metodei în cercetarea literaturii înainte de a vedea cel puțin încă un studiu : *Filologie și estetică* (citit tot la o reuniune a profesorilor de română, în 1964). El reia aici ideea etapelor — filologică, istorică și estetică — pe care trebuie să le parcurgă interpretarea literaturii, insistînd mai întîi asupra legăturii necesare dintre ele, a completării rezultatelor fiecăreia prin ceea ce pot aduce celelalte. Altfel avem de-a face cu filologul îngust, cu istoricul literar fără sensibilitate estetică sau cu esteticul fără rigoare filologică și fără orizont istoric. Partea cea mai întinsă a studiului o consacră Vianu examinării relației în care se află etapele extreme ale traseului interpretativ, altfel spus — „punctul de vedere al filologului și cel al criticului estetic". În principiu, relația este una de opoziție, căci în timp ce filologul afirmă „posibilitatea de a obține forma stabilă a operei" (textul definitiv), „criticul estetic postulează existența operei în timp, neîncetata ei devenire în felul de a o înțelege și simți al generațiilor succesive".

În realitate, opoziția dintre „fixitatea filologică" și „oscilația estetică" e atenuată de intervenția preocupării estetice în munca filologului. O dovedesc edițiile critice, în două feluri : prin cuprinsul lor și prin alegerea formelor considerate definitive. Ilustrarea o face Vianu, din nou, cu publicarea operei lui Eminescu, în legătură cu care constată, de la prima ediție alcătuită de Maiorescu pînă la ediția Perpessicius, o lărgire continuă a sumarelor prin creșterea numărului de postume ca urmare a modificării sensibilității literare și a concepției despre poezie. Pe de altă parte, în stabilirea textului poeziilor, principiul filologic al menținerii tuturor formelor de limbă ale autorului a cedat, într-o măsură mai mare sau mai mică, principiului literarizării, al eliminării regionalismelor și al unificării în sensul limbii literare (de unde controverse între filologi și obiecții serioase față de ediția Perpessicius). „Istoria edițiilor — conchide Vianu într-o propoziție memorabilă — este un capitol din istoria gustului estetic."

Nu cumva e posibilă o atenuare, dacă nu chiar o anulare, a opoziției dintre „fixitatea filologică" și „oscilația estetică" pe

https://biblioteca-digitala.ro

calea inversă, adică prin căutarea esenței profunde și stabile a operei? Vianu invocă încercarea lui Mihail Dragomirescu și pe aceea a unui istoric literar francez, René Doumic, pentru a arăta că o asemenea cale este inadecvată condiției de existență a operelor. Căutarea în operă a prototipului ei înseamnă înlocuirea realității concrete cu o abstracție și a unui organism viu cu un cadavru supus disecției: „A substitui un concept general impresiei vii pe care opera ne-o lasă mi se pare a fi cea mai rea dintre toate metodele pe care studiul literaturii le poate propune". La rîndul său, Doumic vrea să depășească relativismul estetic opunînd variabilității istorice a interpretărilor imaginea critică originară a operei. Operație de reconstituire interesantă, admite Vianu, dar care face parte din treapta filologică și istorică a interpretării, nu din aceea estetică. La acest nivel opera apare ca o structură semnificativă profundă și mobilă, ireductibilă la o singură înțelegere, fie și cea originară: „Transmisiunea unui poet nu este asigurată decît de neîncetata lui reconsiderare. Încremenirea imaginii unui poet este un semn sigur al morții lui, al ieșirii din circuitul viu al istoriei, prin care acesta își schimbă necontenit chipul și este asociat cu valori noi".

Cum s-a putut vedea, metoda nu este pentru Tudor Vianu o sumă de reguli tehnice, ea este o parte componentă — partea practică — a concepției sale despre literatură. „Metoda" e un termen generic, forma de singular nu trebuie să ne înșele; ar trebui poate să spunem „metodologia", cum spunea profesorul însuși în cursul din 1944—1945. E vorba, prin urmare, de fapt, de un ansamblu de metode din care obiectul de studiu și perspectiva de cercetare aleasă impuneau alegerea și combinarea. Trebuie să observăm însă, în ceea ce-l privește pe Vianu, pe lîngă larga disponibilitate față de metode, și rigoarea pe care o punea în aplicarea lor.

În ultimele două volume ale ediției am publicat mai multe cursuri ale lui Vianu. Unul dintre ele, cel despre Caragiale, este de istorie literară, și e interesant să vedem ce parte revine aici metodei. Elaborat curînd după tipărirea studiului despre *Junimea* (în *Istoria literaturii române moderne* semnată împreună cu Cioculescu și Streinu), cursul are un cuprins în mare măsură diferit de acela al capitolului corespunzător de aci și altă structură. După ce definește raporturile dintre istoria literară (a cărei țintă principală „nu este atît aprofundarea și

https://biblioteca-digitala.ro

valorificarea estetică a operei, cît înțelegerea chipului în care ea a luat naștere ca element al unei serii întregi") și critica literară (care oferă criteriile selecției și ierarhizării faptelor literare) și indică unele „concepții ale istoriei literare" (sociologică, psihologică și biografică, istoria literară internă), precizînd că va folosi, „după împrejurări", una sau alta dintre aceste metode, profesorul anunță că va analiza opera lui Caragiale așezînd-o mai întîi în literatura europeană a secolului al XIX-lea, apoi în literatura română a timpului. O va cerceta cronologic, de-a lungul a patru etape delimitate astfel: 1873—1878, 1878—1890, 1890—1902, 1902—1912. Să observăm de la început că planul nu va fi urmat pînă la capăt și că partea cea mai substanțială a cursului este prima. Scrierile de început ale lui Caragiale sînt situate în ambianța gazetelor umoristice de după Unire, caracterizate în comparație cu producțiile acestora și în propria lor evoluție, grăbită, din intervalul 1873—1878. Vianu remarcă vocabularul „eliadist" și reminiscențele clasice, apoi manifestările oralității, acordă un mare interes portretelor morale, care aparțin la început categoriei portretului moral „generalizant" (ilustrat cu pagini din La Bruyère, Costache Negruzzi, Iacob Negruzzi), pentru a deveni treptat „individualizante" („după cum una din problemele lui era să învingă limba latinistă și eliadistă a începuturilor sale, o altă menire a lui era să învingă maniera generalizantă. Cu alte cuvinte, de la formele portretisticei clasice el trebuia să ajungă la formele prozei realiste"). Prin celelalte trăsături ale scrisului său din această primă perioadă — persiflarea clișeelor verbale și a neologismelor, apropierea de limba vorbită, descrierea împrejurărilor locale contemporane, scepticismul față de progres, atitudinea antipoliticianistă — Caragiale, afirmă Vianu, „obține sinteza junimistă înainte de stabilirea contactului său cu *Junimea*".

Etapa următoare este a comediilor, caracterizate (mai puțin *O noapte furtunoasă)* sumar. Cursul acordă mai mult spațiu prezentării tradiției europene (Scribe, Labiche, Augier) și românești (Alecsandri) în prelungirea căreia se așezau piesele lui Caragiale. Din epoca 1890—1902 Vianu reține pentru a le comenta articolele despre literatură ale lui Caragiale, schițele pe tema artei și a profesiunii de artist, în fine, publicistica scriitorului. Cu aceasta textul litografiat al cursului se termină, nu știm din ce motive, oferind o versiune și așa incompletă (două din cele zece prelegeri existente sînt redactate după „note rezumative",

https://biblioteca-digitala.ro

nu după stenogramă) a unui studiu care trebuie privit, și prin substanță, și prin metodă, ca unul complementar capitolului cu același obiect din *Istoria literaturii române moderne*.

Celelalte cursuri pe care le publicăm în acest volum cu care încheiem ediția sînt de estetică. Pe cele de istoria doctrinelor le-am prezentat în postfața la secțiunea de estetică a ediției (în volumul 7). Recitindu-le acum mi-am întărit convingerea că ele alcătuiesc o istorie a esteticii utilă și astăzi în ea însăși, nu doar pentru mai buna înțelegere și situare a esteticii lui Tudor Vianu. Importante mai ales pentru definirea autorului lor sînt, pentru motive diferite, celelalte două cursuri: *Teoria valorii estetice* și *Problema originalității*. Primul dintre ele reprezintă cea mai clară și mai amplu dezvoltată expresie a raționalismului estetic al lui Tudor Vianu. Pornind de la opinia curentă, întemeiată pe o lungă tradiție, că atît creația, cît și receptarea artei sînt subiective, individuale, spontane, nu urmează norme, concepte, judecăți, Vianu își propune să combată această opinie ca pe o prejudecată și să dovedească prezența multiplă și hotărîtoare a elementelor logice atît în crearea, cît și în receptarea operei de artă. Ideea care opune logicul, ca domeniu al cunoașterii, esteticului, ca domeniu al sentimentului, i se pare falsă, și ambiția lui este de a construi o „logică estetică"; aceasta este tema cursului (și subtitlul lui).

Este un fapt că în cazul artei avem de-a face cu noțiuni (de pildă, noțiunea „poezia eminesciană", care face posibilă recunoașterea unui vers al poetului, sau noțiunea de Renaștere, de baroc etc.) și cu judecăți („această statuie este frumoasă etc.) Trebuie precizat doar că „noțiunile estetice sînt valori și judecățile estetice sînt judecăți de valoare. Aceasta este deosebirea dintre ele și noțiunile și judecățile logice cu care lucrează celelalte științe". Și consecința: „logica estetică este propriu-zis o logică a valorii estetice sau o teorie a valorii estetice". Ea ar urma să se constituie ca un capitol al logicii valorilor, disciplină necunoscută de logica tradițională, impusă de conștiința deosebirilor dintre științele naturii și științele spiritului. Profesorul crede necesar să expună studenților săi elementele teoriei valorilor, dîndu-le definiția valorii, caracterizînd clasele în care ele se împart (valori-mijloace și valori-scopuri), relația dintre valori și bunuri (care poate fi de transcendență sau de imanență) și raporturile în care se pot afla valorile între ele (raporturi dinamice, adică genetice sau cauzale, și raporturi sta-

https://biblioteca-digitala.ro

tice, determinate de participarea lor la aceeași structură spirituală proprie unei culturi) etc. Cititorul care a urmărit ediția de față cunoaște aceste lucruri din alte scrieri, ulterioare (cursul e din 1932—1933), ale lui Tudor Vianu : *Estetica, Filozofia culturii* ș.a. Noi sînt, și pentru acest cititor, identificarea și sistematizarea elementelor logice implicate în „viața estetică". Cît de numeroase și de importante sînt ele rezultă mai ales din analiza judecăților de valoare. „Numesc judecată de valoare orice judecată al cărei predicat este o valoare", scrie Vianu, făcînd imediat o distincție între judecățile de valoare obiective sau analitice (în care subiectul este și el o valoare, iar predicatul este una dintre modalitățile acestei valori) și judecățile subiective de valorizare sau sintetice (care stabilesc o relație între un centru uman valorizator și o valoare). Judecățile care intervin în procesul creației aparțin celui de al doilea tip și sînt judecăți de valorizare prospectivă sau retrospectivă. În receptarea operei de artă se fac, preponderent în unele sau în altele dintre etapele receptării, care este un proces, nu o revelație spontană, judecăți de valorizare sau judecăți de caracterizare. Primele sînt de mai multe tipuri și subtipuri (de valorizare aprobativă sau dezaprobativă, generală sau particulară, de perfecțiune sau de ierarhizare, acestea din urmă putînd fi de ierarhizare obiectivă, de preferință, de compensație) ; celelalte sînt de caracterizare simplă sau de motivație. Există și tipuri mixte : din contaminarea judecăților de ierarhizare cu cele de caracterizare apar judecățile de identificare. Unele dintre judecățile de valoare, în orice caz, acelea ale ierarhizării, se constituie prin raportare la anumite norme : de aci o nouă clasificare, a normelor, grupate în norme ale ierarhizării istorice, ale ierarhizării estetice subiective, ale ierarhizării estetice obiective.

Atîta sistematică n-am mai întîlnit parcă decît în *Introducere în teoria valorilor*. Ea nu e un semn de pedantism, ci e impusă de factura lucrării, care e una de logică (fie și estetică !) și de scopul demonstrației întreprinse. Să mai notăm, în marginea acestei foarte instructive scrieri, lipsa oricărui exclusivism raționalist : punînd în relief elementele logice ale vieții estetice, Vianu nu ignoră că „sînt aci acte sufletești care nu interesează logica", deci care nu pot fi reduse la categoriile ei. Este însă convins că „viața estetică se împletește cu numeroase elemente intelectuale" și că acestea nu inhibă creația și nu tulbură receptarea, ci, dimpotrivă, le susțin și le adîncesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Problema originalității este un curs despre creația artistică (cel analizat mai sus se ocupa mai ales de procesul receptării), privită dintr-un punct de vedere special, al întrebării dacă ea este rezultatul spontaneității sau al conformării la anumite reguli. După ce multă vreme s-a crezut în adevărul celui de al doilea dintre aceste răspunsuri (de unde mulțimea tratatelor practice de artă), încrederea în valoarea regulilor s-a clătinat și s-a impus ideea că „lucrarea artistică este produsul puterii spontane pe care natura o sădește în sufletul omenesc și pe care, cu o expresie din ce în ce mai întrebuințată de aci înainte, oamenii o numesc «geniu»". Atributul esențial al genialității creatoare este originalitatea, concept în care analiza distinge ca note caracteristice noutatea, spontaneitatea, caracterul înnăscut (ineitatea), valabilitatea. Paralel cu mișcarea de idei care a dus la această înțelegere a creației artistice, s-a format un curent opus, după care opera de artă este un produs determinat de materialul în care este executată, de tehnica folosită, de spiritul timpului, de motivul tratat, în fine, chiar de structura personală a genialității creatoare, și atinge perfecțiunea în măsura în care se conformează acestor factori, în măsura în care se supune propriilor ei norme interne, imanente. Se constituie astfel două estetici : una a originalității și una a perfecțiunii, deopotrivă de valabile, de vreme ce au alternat mereu de-a lungul istoriei. A dovedi acest lucru este desigur o necesitate a demonstrației, dar și o plăcere a profesorului, care face un excurs de încîntătoare erudiție prin cultura europeană, începînd cu evul mediu. Din acest punct cursul devine de fapt unul de istorie a culturii, idealul originalității și acela al perfecțiunii fiind urmărîte în toate sferele creației spirituale, nu numai în artă. Vianu ilustrează, cu material abundent, o dihotomie pe care, în termeni diferiți, o aflase și la Auguste Comte (epoci critice — epoci organice), Karl Joel (epoci de „legare" și de „dezlegare"), Georg Simmel (cristalizare a vieții în forme și sfărîmare a acestora).

Cînd spunea aceste lucruri (în 1946), Tudor Vianu era convins că lumea se află în pragul unei noi epoci în care cultura (care la el include și civilizația) va urmări „idealul perfecțiunii", cu tot ceea ce implică acest concept : „Ținta noastră trebuie să fie acceptarea unei ordini, dorința de a reconstrui lumea, de a îndepărta urmele sălbăticiei distructive la care am asistat. Nevoia de a reclădi lumea trebuie să fie elanul nostru însuflețitor

https://biblioteca-digitala.ro

de aci înainte. Nu am deci nici o îndoială că, după epoca de critică ce a culminat în cele două războaie din urmă, se va reinstala în curînd o nouă epocă de „reconstrucție".

Textul cu care încheiem ediția operelor lui Tudor Vianu se întîmplă să fie unul dintre cele mai reprezentative pentru personalitatea autorului : nu, desigur, prin valoare, ci prin integrarea problemei artei în aceea a culturii, prin opțiunea — susținută de întreaga lui operă de estetician și de filozof al culturii — pentru „idealul perfecțiunii", prin perspectiva istorică și prin invocarea unei erudiții care impune respect și atrage totodată, în fine, prin finalitatea practică a demonstrației teoretice.

GEORGE GANA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

INDICE DE NUME[1]

A

Abelard *sau* Abailard, Pierre : 103, 104

Alberti, Leon Battista : 24, 85, 86, 91—96, 101, 117, 147, 202

Alecsandri, Vasile : 353, 505, 517, 531, 536, 539—545, 548, 549, 551, 676, 689

Alexandru Lăpușneanu, domn al Moldovei (1552—1561, 1564—1568) : 676

Anaxagora : 389

André, Yves-Marie : 127—131, 134, 136

Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) : 665

Aretino, Pietro : 88, 604, 605

Arhiloh : 35

Aristotel : 20, 38—47, 50—52, 56, 65, 75, 81, 87, 88, 91, 117, 132, 133, 135, 156, 178, 179, 181, 201, 204, 220, 254, 323, 356, 365, 370, 389, 536, 575, 576, 595, 604, 659

Augier, Émile Guillaume Victor : 534, 538—540, 689

Augustin, Sf. (Augustinus Aurelius) : 63, 65—70, 122, 659

Avenarius, Richard : 390

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Baba, Corneliu : 667
Babeș, Victor : 564
Bach, Johann Sebastian : 380
Bacon de Verulam, Francis : 88, 172
Balzac, Honoré de : 349, 447, 448, 514, 538, 539, 638, 639
Baranga, Aurel : 678
Barbosa, Octavian : 664
Barrès, Maurice : 429, 460
Basch, Victor : 184, 216
Basedow, Johann Bernhard : 618
Batteux, Charles : 127, 131—134, 144, 161, 312
Baumgarten, Alexander Gottlieb : 114, 115, 139, 140, 142—149, 177, 182, 206
Bălan, Ion Dodu : 661
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de : 341, 447
Beethoven, Ludwig van : 61, 269, 411, 451, 473
Bembo, Pietro : 600
Bergson, Henri : 96, 305, 306, 308, 646
Berkeley, George : 620
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri : 530
Bernays, Jacob : 48, 49
Bertrand, Aloysius (Louis) : 468
Bezdechi, Ștefan : 45
Bichat, François Xavier : 617
Biese, Alfred Karl Julius Adolf : 295
Blumenbach, Friedrich : 617
Boccaccio, Giovanni : 88, 89, 605
Boileau-Despréaux, Nicolas : 63, 67, 104, 115—121, 126, 127, 129, 132, 134, 136, 148, 187, 204, 206, 217, 242, 610, 621
Bonald, Louis de : 631
Borghi, C. : 661
Borgia *sau* Borja, Lucreția : 420
Borinski, Karl : 64, 66
Bouhours, Dominique : 102, 108—112, 115—117, 119—121, 127, 134, 136, 139, 148, 206, 208
Bourdelle, Émile Antoine : 467

https://biblioteca-digitala.ro

Bouvy, Eugène : 171
Bramante, Donato : 85
Brătescu-Voinești, I. Al. : 435—437
Brâncuși, Constantin : 669
Brisebarre, Édouard : 541
Brunetière, Ferdinand : 497, 686
Bruno, Giordano : 95, 220, 389
Bücher, Karl : 319, 378, 387
Burckhardt, Jacob : 595—597
Burke, Edmund : 150, 152, 153, 155—158, 163, 165, 166, 187, 218, 622
Byron, George Gordon, lord : 581

C

Cabet, Étienne : 633
Cagliostro, Alexandre de (Joseph Balsamo) : 612
Caion, *vezi* Ionescu-Caion, Constantin Al.
Calderón de la Barca, Pedro : 678
Calas, Jean : 616
Campanella, Tommaso : 603
Caragiale, Ion Luca : 489, 492—495, 497—502, 504—513, 515—549, 551—568, 657, 658, 677, 688, 689
Cardano, Gerolamo (Geronimo) : 89
Casanova de Seingalt, Giovanni Giacomo : 612
Călinescu, George : 683
Cehov, Anton Pavlovici : 678
Cellini, Benvenuto : 85
Celsius, Anders : 617
Cernea, M. : 659, 661
Cervantes Saavedra, Miguel de : 253
Cézanne, Paul : 664
Chamberlain, Houston Stewart : 101
Chamfort (Nicolas Sébastien Roch), de : 341, 620
Cicero, Marcus Tullius : 68, 75, 76, 85, 88, 135, 575, 599—602
Cioculescu, Șerban : 501, 502, 505, 553, 688
Cleante : 75
Cohn, Jonas : 10, 333, 334
Colbert, Jean Baptiste : 614

https://biblioteca-digitala.ro

Collier, James : 375
Columb, Cristofor : 84
Comte, Auguste : 173, 375, 390, 642, 643, 692
Condillac, Étienne Bonnot de : 127, 136—138, 169, 173, 206
Conrad, Waldemar : 329
Coppée, François Édouard Joachim : 464
Corneille, Pierre : 47, 48, 109, 204, 462, 613
Cornelius, Hans : 195, 306
Correggio (Antonio Allegri) : 391
Cortese, Paolo : 599, 600
Costin, Miron : 87
Coșbuc, George : 500, 562, 568
Creangă, Ion : 494, 495, 500
Crețeanu, George : 505
Croce, Benedetto : 95, 145, 171, 174, 175, 308, 309, 351, 482, 655
Crousaz, Jean Pierre de : 112, 115, 121, 122, 126, 127, 134, 136, 139, 206
Cusanus, Nicolaus : 220
Cuvier, Georges : 636
Cuza, Alexandru Ioan : 411, 565
Cuza, Elena : 565

D

Dacier, d-na (Anne Tanneguy Lefebvre) : 112
Dante Alighieri : 85, 89, 427, 442, 443, 484, 597, 598, 678, 680
Darwin, Charles Robert : 319, 636, 637, 642
Daudet, Alphonse : 580
De Filippo, Eduardo : 679
Delacroix, Eugène : 444, 445
Delavrancea, Barbu (Barbu Ștefănescu) : 500, 562, 568, 668
Democrit : 390
Descartes, René : 88, 104, 108, 113, 118, 121, 132, 134—136, 170—172, 179, 180, 204, 205, 368, 383, 603, 609, 617, 629, 635, 645

https://biblioteca-digitala.ro

Despot-Vodă (Ioan Iacob Eraclid), domn al Moldovei (1561—1563) : 676
Dessoir, Max : 195, 311, 317, 333, 424, 660
Diamant, Teodor : 633
Diderot, Denis : 150, 160—168, 575, 612, 613, 620, 659
Dilthey, Wilhelm : 358, 388—390, 395, 398
Dima, Al. : 658
Dinescu-Mirea, Nicolae : 662
Dion din Siracuza : 33, 34
Dionys I cel bătrîn, tiran al Siracuzei (405—367 î.e.n.) : 33
Dionys al II-lea cel tînăr, tiran al Siracuzei (367—344 î.e.n.) : 33
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) : 349, 446
Dostoievski, Fiodor Mihailovici : 15, 16, 473, 638
Doumic, René : 688
Dragomirescu, Mihail : 501, 688
Drouhet, Charles : 514, 541
Dubos, Jean Baptiste : 115, 122—126, 127, 129, 133, 134, 136, 139, 143, 144, 149, 151, 152, 155, 161, 164, 175, 206, 621
Dumas-tatăl, Alexandre : 676
Duns Scotus (John Scot) : 103, 104, 106
Dürer, Albrecht : 93, 100, 202, 341, 575, 577
Duvert, Félix August : 540

E

Ecaterina a II-a, împărătească a Rusiei (1762—1796) : 613
Eckermann, Johann Peter : 638
Eckhart *sau* Eckehart, Johann, *zis* Mister : 94
Eftimiu, Victor : 678
Egger, Émile : 48, 49
Eminescu, Mihai : 72, 108, 352, 353, 380, 484, 494, 495, 528, 529, 532, 539, 557, 558, 565, 683—685, 687, 690
Engels, Friedrich : 634
Ernst, Otto (Otto Ernst Schmidt) : 679

https://biblioteca-digitala.ro

Eschil : 469, 473, 484, 680
Esop : 30
Euripide : 36, 469

F

Faust, Johannes (Georg) : 678, 685
Fechner, Gustav Theodor : 116, 192, 230, 287, 288, 321, 328, 476
Fénelon, François de Salignac, de La Mothe : 608
Fichte, Johann Gottlieb : 8, 10, 389, 637, 641, 658
Fidias (Pheidias) : 467, 468, 474
Fiedler, Conrad : 195, 306—308, 317
Fințeșteanu, Ion : 679
Flaubert, Gustave : 15, 168, 413, 414, 421, 422, 521
Flemming, Willi : 95, 96
Folkierski, W. : 166
Fourier, Charles : 633, 634
Francesco d'Assisi (Giovanni Bernardone) : 70
Francke, August : 618
Franklin, Benjamin : 613
Frederic al II-lea, rege al Prusiei (1740—1786) : 614
Freud, Sigmund : 48, 49, 320

G

Galiani, Ferdinando : 612
Galilei, Galileo : 487
Galitzin, Amelia Adelaida, prințesă : 613
Gans, Eduard : 641
Geanoglu, Ioan A. : 505
Geiger, Moritz : 323, 324, 333, 474
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne : 636
Gessner, Salomon : 618
Ghyka, Matila C. : 102
Giotto di Bondone : 463, 467
Goblot, Edmond : 356, 359
Godwin, William : 653

https://biblioteca-digitala.ro

Goethe, Johann Wolfgang von : 59—61, 74, 235, 246, 389, 427, 484, 494, 575, 580, 581, 589, 613, 619, 639, 680
Goga, Octavian : 435
Gogol, Nikolai Vasilievici : 505, 638
Goncourt, Edmond Louis Antoine Huot de : 412, 413, 580
Goncourt, Jules Alfred Huot de : 412, 413, 580
Gordianus al III-lea, împărat roman (238—244) : 51, 54
Gorki, Maxim (Aleksei Maksimovici Peşkov) : 677
Gourmont, Remy de : 578, 579
Goya y Lucientes, Francisco José de : 447
Gracián y Morales, Baltasar : 111
Grădişteanu, Petru : 505
Grigorescu, Nicolae : 380
Groos, Karl : 67, 192, 293—300, 302, 311—313, 417, 419—421, 425, 664
Grosse, Ernst : 321
Guyau, Jean Marie : 238, 292, 473

H

Haller, Albrecht von : 617
Hamann, Richard : 324, 333—335
Han, Oscar : 667, 668
Hangiu, Ion : 658
Hanslick *sau* Hanslik, Eduard : 275, 276, 423
Hartmann, Eduard von : 20, 252, 267, 271—273
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 499, 503, 504, 518
Haym, Rudolf : 642
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 20, 21, 173, 191, 252, 253, 256—262, 268, 270, 274, 279, 283, 312, 628, 637, 641, 643, 658
Heine, Heinrich : 442, 443
Heliade Rădulescu, Ion : 505, 509, 510
Heraclit din Efes : 389
Herbart, Johann Friedrich : 262—266, 274, 312, 637
Herder, Johann Gottfried : 138, 206, 232—240, 248, 253, 270

https://biblioteca-digitala.ro

Heredia, José Maria de : 444
Herriot, Édouard : 411
Hettner, Hermann : 642
Hildebrand, Adolf von : 195, 306, 308
Hirn, Yrjö : 321
Hobbes, Thomas : 390
Hodler, Ferdinand : 664
Hogarth, William : 150, 156
Holbein, Hans cel tînăr : 341
Homer : 35—38, 112, 163, 173, 176, 508, 509, 603, 604
Horațiu (Quintus Horatius Flaccus) : 78, 79, 125, 176, 598, 606
Hugo, Victor Marie : 74, 463, 468, 585, 639, 640
Hume, David : 390, 620
Husserl, Edmund : 327, 328, 330
Hutcheson, Francis : 150—152, 161, 163, 218

I

Ianov, Ioan : 536
Ibrăileanu, Garabet : 501, 531, 542, 543
Ibsen, Henrik : 316
Ingres, Jean Auguste Dominique : 444, 445
Ionescu, Alfred : 657, 658
Ionescu-Caion, Constantin Al. : 506
Iorga, Nicolae : 502

J

James, William : 299, 690
Jodelle, Étienne : 462
Joël, Karl : 594, 607, 692
Jordaens, Jacob : 341

K

Kant, Immanuel : 10, 11, 13, 18, 19, 57, 73, 94, 96, 97, 101, 140, 161, 172, 177, 178, 183—192, 195, 196

https://biblioteca-digitala.ro

201, 207—219, 221—241, 245, 246, 248, 250—252, 256, 262, 277, 279, 306, 334, 351, 365, 393, 421, 486, 487, 576—578, 586, 587, 606, 623—628, 637, 655, 657—660, 681
Karr, Alphonse : 502
Kirchmann, J. H. von : 276
Klettenberg, d-ra von : 613
Kogălniceanu, Mihail : 531, 540
Kühn, Herbert : 320
Külpe, Oswald : 321

L

Labiche, Eugène : 534, 537, 540, 541, 689
La Bruyère, Jean de : 242, 513, 514, 516, 534, 689
Laclos, Pierre Choderlos de : 639
La Fayette, Marie Madeleine Pioche de La Vergne, de : 639
La Fontaine, Jean de : 242
Lalo, Charles : 314, 315
Lamarck, Jean Baptiste de Monet, de : 636, 637, 642
Lamartine, Alphonse de : 463, 510
Lambrior, Alexandru : 565
La Motte, Antoine Houdar de : 163
Lange, Konrad : 67, 134, 299, 300
La Rochefoucauld, François de Marcillac, de : 341
Laurian, August Treboniu : 505
Laurian, Dimitrie August : 505
Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) : 468
Lauzanne, August Théodor : 540
Lavoisier, Antoine Laurent : 617
Law, John : 612
Lazarus, M. : 276
Leconte de Lisle, Charles Marie René : 640
Leibniz, Gottfried Wilhelm : 113, 114, 140—142, 177, 181, 211, 609—611, 617, 635, 651
Leonardo da Vinci : 92, 94, 95, 100, 101, 147, 202, 391, 463, 467, 575, 577, 605—607
Leopardi, Giacomo : 580
Lerescu, Ioan C. : 502

https://biblioteca-digitala.ro

Lesage, Alain René : 503, 538, 638
Lessing, Gotthold Ephraim : 47, 48, 125, 169, 175—177, 265, 266, 575, 613, 616, 620, 659, 678
Linné *sau* Linneus, Carl von : 617
Lipatti, Valentin : 662
Lippold : 59—62
Lipps, Theodor : 192, 293, 294, 300, 304, 311—313
Lisias : 31
Locke, John : 137, 180, 181, 210, 211, 530, 599
Longinus, Pseudo : 63, 64, 76, 116, 119, 120, 187, 217, 219
Lorrain *sau* Le Lorrain, Claude (Claude Gellée *sau* Gelée) : 341
Lotze, Rudolph Hermann : 297, 637
Lovinescu, Eugen : 501, 679
Lovinescu, Horia : 677
Luchian, Ștefan : 380
Lucreţiu (Titus Lucretius Carus) : 598
Ludovic al XIV-lea, rege al Franţei (1643—1715) : 607, 608, 614, 616
Ludovic al XVI-lea, rege al Franţei (1774—1792) : 614
Luquet, G. H. : 320

M

Macedonski, Alexandru : 505, 506, 509, 511
Mach, Ernst : 390
Machiavelli, Niccolò : 614, 677
Madách, Imre : 684
Maiorescu, Titu : 259, 434—438, 442, 447, 450, 501, 505, 519, 532, 533, 546, 550—552, 563, 565, 683, 684, 687
Maistre, Joseph de : 631
Malebranche, Nicolas de : 617, 635
Mallarmé, Stéphane (Étienne) : 464, 680
Mandeville, Bernard de : 619
Manolescu, M. : 657
Marc-Michel (Marc Antoine Michel) : 541
Marées, Hans von : 306

https://biblioteca-digitala.ro

Marlowe, Christopher : 581
Martyr, Petrus *vezi* Vermigli, Pier Martire
Marx, Karl : 634
Maupassant, Guy de : 444, 445
Mazzoli, Agostino : 506
Medrea, Cornel : 667, 668
Meinong, Alexius von : 330, 332
Mendelssohn, Moses : 187, 218, 222
Merejkovski, Dmitri : 92
Mestrović, Ivan : 580
Meunier, Constantin : 467
Meyer, Hans : 419
Michăilescu, Ştefan C. : 505
Michelangelo Buonarroti : 85, 93, 156, 348, 349, 377, 450, 474
Michelet, Jules : 171
Mihai Viteazul, domn al Ţării Româneşti (1593—1601), al Transilvaniei (1599—1600) şi al Moldovei (1600) : 420, 517
Miller, Arthur : 676
Millo, Matei : 544
Milton, John : 576
Mirabeau, Victor Riqueti de : 612
Molière (Jean Baptiste Poquelin) : 341, 447, 538, 581, 590, 670
Monnier, Henri : 538
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, de la Brède, de : 357, 504, 517, 613
Moţoc, mare vornic în Moldova : 676
Mozart, Wolfgang Amadeus : 354, 474
Müller-Freienfels, Richard : 463, 464
Munch, Edvard : 665
Münsterberg, Hugo : 356

N

Napoleon I Bonaparte, împărat al Franţei (1804—1815) : 74, 411, 630
Necker, Jacques : 612

https://biblioteca-digitala.ro

Negruzzi, Constantin (Costache) : 514—516, 534, 540, 689
Negruzzi, Iacob : 515, 516, 534, 546, 547, 689
Newton, Isaac : 487
Nicoleanu, Nicolae : 504
Nietzsche, Friedrich : 31, 78, 278, 282—286, 361, 644, 646, 647
Nohl, Hermann : 388, 390—393, 395—397
Nottara, Constantin I. : 675

O

Orășanu, Nicolae T. : 499, 503, 505, 506
Ortiz, Ramiro : 87
Ovidiu (Publius Ovidius Naso) : 590
Owen, Robert : 633, 634

P

Paciurea, Dimitrie : 669
Palissy, Bernard : 580
Pallady, Theodor : 665, 666
Parmenide din Eleea : 389
Pascal, Blaise : 104—107, 113, 114, 219, 341, 613
Perpessicius (Dimitrie Panaitescu) : 683, 684, 687
Pestalozzi, Johann Heinrich : 618
Petrarca, Francesco : 85, 88, 89, 598, 599, 605
Petrașcu, Gheorghe : 666
Pico della Mirandola, Giovanni : 86, 600, 602
Piscupescu, Șache : 503
Pitagora (Pythagoras) : 98—100, 117, 274, 517
Platon : 18, 20, 22, 26, 27, 29, 30, 32—38, 39—44, 50—52, 56—58, 61, 63, 65, 66, 74—78, 81, 99—101, 117, 122, 132, 153, 163, 178, 179, 201, 236,249, 250, 253, 254, 370, 389, 408, 486, 579, 620, 658, 659
Plaut (Titus Maccius Plautus) : 464
Plotin : 18, 22, 50—59, 62, 63, 65, 68, 69, 71, 76, 94, 128, 129, 154, 163, 176, 178, 179, 201, 202, 236, 249, 250, 292, 488, 658, 659

https://biblioteca-digitala.ro

Plutarh : 83
Pogor, Vasile : 546
Poliziano (Agnolo Ambrogini) : 599, 600, 602
Pomponius Laetus (Julius Letto) : 84
Popa, Victor Ion : 678, 679
Popovici, Dumitru : 631, 634
Porfir (Porphyrios) : 51
Poussin, Nicolas : 341
Praxitele : 468
Proudhon, Pierre Joseph : 633
Proust, Marcel : 323

Q

Quesnay, François : 612
Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) : 135, 575

R

Racine, Jean : 341, 417, 442, 443, 461, 591, 613
Rafael (Raffaello Sanzio *sau* Santi) : 89, 93, 156, 268, 316, 341, 377, 467, 667
Ravaisson-Mollien, Félix Lacher : 101
Réaumur, René Antoine Ferchault de : 617
Reinach, Salomon : 319, 320, 379
Rembrandt (Harmesz van Rijn) : 60, 447, 667
Riemann, Albert : 140
Rigolage, Êmile : 375
Rivarol, Antoine : 341, 620
Rodin, Auguste : 349, 467
Ronetti Roman : 678
Rosetti, Constantin A. : 502, 503, 547
Rosetti, Theodor : 565
Rossini, Gioacchino : 451
Rousseau, Jean Jacques : 33, 124, 136, 154, 205, 341, 342, 487, 613, 615, 619
Rubens, Peter Paul : 341
Ruskin, John : 346
Russo, Alecu : 531

https://biblioteca-digitala.ro

Sablé, Madeleine de Souvré, de : 608
Sadoveanu, Mihail : 434, 435, 437, 438, 442, 447, 450
Sainte-Beuve, Charles Augustin : 496, 681
Saint Lambert, Jean François de : 166
Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, de : 649
Sánchez, Tómas : 172
Sand, George (Armandine Lucie Aurore Dupin, Dudevant) : 422
Savigny, Friedrich Karl von : 641
Scaliger, Jules César (Giulio Cesare Scaligero) : 87, 88, 536, 537, 575, 602—604
Scheler, Max : 324, 325, 481, 482
Schelling, Friedrich Wilhelm : 20, 248—257, 259, 262, 268, 270, 274, 279, 312, 342, 637, 641, 658
Scherer, Wilhelm : 642
Schiller, Friedrich von : 146, 147, 155, 190, 191, 235, 240—248, 257, 261, 283, 284, 342, 380, 590, 613, 619, 655, 658
Schlegel, August Wilhelm von : 638
Schlegel, Friedrich von : 289, 638
Schleiermacher, Friedrich Daniel : 257, 263, 389, 637, 658
Schopenhauer, Arthur : 20, 21, 253, 257, 274, 278—284, 295, 306, 365, 389, 390, 637, 655, 658
Scopas : 468
Scotus, Duns, *vezi* Duns Scotus
Scribe, Eugène : 534—538, 540, 689
Scurtescu, Nicolae V. : 505
Shaftesbury, Antony Ashley Cooper : 150, 153—156, 164, 621
Shakespeare, William : 218, 253, 269, 295, 296, 332, 447, 448, 461, 462, 474, 581, 590, 591, 670, 680
Siebeck, Hermann : 60
Simmel, Georg : 647, 648, 692
Simonide din Keos : 125, 176
Slavici, Ioan : 72, 494—496, 500, 528, 532, 562, 568
Socrate : 26—38, 40, 52, 74, 78, 370, 389, 659
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand : 257, 658
Sorbul, Mihail : 677

https://biblioteca-digitala.ro

Spencer, Herbert : 375
Spielhagen, Friedrich : 589
Spinoza, Baruch : 95, 96, 249, 251, 389, 629, 635
Spitzer, Hugo : 317
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine Necker, de : 167
Stahl, Georg : 617
Stendhal (Henri Beyle) : 638, 639, 676
Stoenescu, Toma I. : 505
Strauss, David Friedrich : 644
Streinu, Vladimir : 688
Strindberg, August : 665
Suchianu, Ion : 554
Swedenborg, Emanuel : 613
Sydow, Eckhart von : 320

T

Taine, Hippolyte : 125, 284, 285, 319, 320, 357, 438, 447, 448, 452, 453, 455, 462, 495, 612, 629, 655
Telesio, Bernardino : 88, 603—605
Teocrit : 243
Teofrast : 513
Terenţiu (Publius Terentius Afer) : 464
Tertulian (Quintus Septimius Florens Tertullianus) : 66
Theodorescu-Sion, Ion : 666
Tiziano Vecellio : 341
Tolstoi, Lev Nicolaevici : 346, 436, 638
Toma d'Aquino : 639
Turgheniev, Ivan Sergheevici : 638
Tynnichos din Calcida : 37

U

Urfé, Honoré d' : 221
Utitz, Emil : 195, 317, 660

https://biblioteca-digitala.ro

V

Valéry, Paul : 101
Vancea, Viola : 664
Vasari, Giorgio : 89, 606, 607
Vauvenargues, Luc de Clapiers, de : 620
Vârgolici, Ștefan : 505
Velásquez *sau* Velázquez, Diego de Silva : 391
Vellescu, Ștefan : 504
Verlaine, Paul : 442—444, 461, 462, 468
Vermigli, Pier Martire (Petrus Martyr) : 84
Vico, Giambattista : 138, 169—175, 177, 182, 206, 603, 604
Vida, Marco Girolamo : 575
Virgiliu (Publius Vergilius Maro) : 243, 598, 603, 604
Vischer, Friedrich Theodor : 271, 272, 290, 312
Vischer Robert : 192, 290—292, 298, 302
Vitruviu (Marcus Pollio Vitruvius) : 95, 100, 135, 575
Vlahuță, Alexandru : 500, 562, 568
Volkelt, Johannes : 192, 293, 300—302, 304, 311—313, 399, 400, 402—406, 408, 409, 417, 419, 452, 454—457, 462
Voltaire (François Marie Arouet) : 136, 170, 610, 613, 616, 619
Voss, Johann Heinrich : 618
Vossius, Gerardus Johannis : 575

W

Wagner, Richard : 61, 274, 285, 286, 640
Walzel, Oskar : 665
Warburton, William : 170, 173
Watteau, Antoine : 399, 446
Weber, Alfred : 171
Weitling, Wilhelm : 633
Wieland, Christoph Martin : 618, 620
Winckelmann, Johann Joachim : 169, 176, 177, 182, 185, 342, 421
Witasek, Stephan : 330—332
Wolff, Christian : 140, 141, 177

https://biblioteca-digitala.ro

Worringer, Wilhelm : 659, 664
Wundt, Max : 52
Wundt, Wilhelm : 378, 387, 403

X

Xenofon : 27, 29, 30, 370
Xenopol, Alexandru D. : 565

Z

Zamfirescu, George Mihail : 677, 679
Zamphirescu, Mihail : 505
Zarifopol, Paul : 501, 522, 524, 553
Zeising, Adolf : 267, 268
Zeletin, Ștefan (Ștefan Motăș) : 550, 551
Zieliński, Tadeusz : 599
Zilsel, Edgar : 72, 73, 79, 81, 82, 84, 89, 90, 179, 599
Zimmermann, Robert von : 266, 267, 270, 271, 312
Zola, Émile : 316, 580

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

INDICE DE TITLURI

ale lucrărilor publicate în volumele I—XIII [1]

A

Adîncimea filozofică : IX, 196—210
Adunare de filologi la Berlin : I, 335—340
Alecsandri ca descriptiv : II, 28—36
Alegorie şi simbol (O contribuţie istorică la înţelegerea raportului lor) : IV, 177—192
Alegorism [V. Voiculescu] : V, 549—558
Alexandru Macedonski : I, 204—212
Alexandru Macedonski : II, 472—584
Alexandru Macedonski ca poet : II, 675—678
Alexandru Odobescu : II, 37—119
Al. Vlahuţă : II, 599—620
Al. Vlahuţă : II, 684—686
Amintirea lui E. Lovinescu : I, 227—233
Amintirea lui Ion Minulescu : III, 157—161
Amintirea lui Liviu Rebreanu : I, 234—236
Amintirea lui Macedonski : I, 213—217
Anatole France : XI, 188—207
Antichitatea şi Renaşterea : X, 181—185
Anton Pann : II, 5—27
Anul literar [1925] : III, 537—541
Arghezi, poet al actului literar : III, 129—135
Arghezi, poet al Omului („Cîntare Omului" în cadrul literaturii comparate) : XI, 330—506
Arta actorului : XII, 255—299

[1] Alcătuit de George Gană.

https://biblioteca-digitala.ro

Arta copiilor : XII, 80—84
Arta lui Hugo : V, 591—600
Arta lui Rabelais : V, 575—590
Arta poetică a lui Cehov : V, 607—612
Arta prozatorilor români : V, 7—329
Arta și jocul : VII, 285—301
Arta și școala : XII, 48—64
Artă și natură : VII, 433—438
Articol scurt : XII, 452—455
Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale : V, 501—526
Asupra caracterelor specifice ale literaturii române : III, 449—468
Asupra ideii de perfecțiune în artă : VII, 428—432
Asupra unei maxime de Goethe : I, 194—195
Așteptări ⟨în legătură cu stagiunea teatrală 1956—1957⟩ [1] : XII, 320—324
Atitudinea stilistică : IV, 131—137
Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu : II, 447—456
Auguste Rodin (115 ani de la nașterea sa) : XII, 114—137
Autonomizarea esteticii : VII, 333—357

B

Balet : XII, 407—409
Balzac : XI, 110—114
Beethoven în istoria culturii : IX, 698—715
Benedetto Croce : IX, 58—75
„Blestematele fantome" ⟨de Eduardo de Filippo⟩ : XII, 370—374
B. P. Hasdeu, poetul : II, 120—129
Breviar ⟨cugetări⟩ : I, 89—95
[Bucureștii] : I, 460—469
„Bunbury" ⟨de Oscar Wilde⟩ : XII, 361—364

[1] Adaosurile dintre paranteze unghiulare reprezintă explicații ale autorului indicelui.

https://biblioteca-digitala.ro

C

Caracterele artei românești : XII, 42—47
Caragiale în literatura lumii : II, 660—666
Caragiale și limba realismului critic : V, 495—500
Cartea adevărului ⟨poem în proză⟩ : I, 451—453
Carusel : I, 170—175
Ce este un mare scriitor ? : XII, 445—451
„Cei trei mușchetari" ⟨de Alexandre Dumas⟩ la Teatrul Armatei : XII, 325—330
Cercetarea limbii literare și a stilului în perioada 1944—1959 : IV, 151—166
Cercetarea stilului : IV, 60—84
Cercetarea stilului : XII, 456—460
Cervantes : X, 378—401
Ce s-a schimbat în literatura românească : III, 437—443
Ceva despre arta traducerii : XI, 507—517
Ceva despre Mircea Demetriad : II, 679—683
Cezar Petrescu (Cu prilejul volumului „Omul din vis") : III, 228—232
Charles Baudelaire ca poet sentimental : XI, 124—131
Cincinat Pavelescu : „Epigrame" : III, 43—44
Cinematograf : XII, 403—406
Cinematograful și radiodifuziunea în politica culturii : XII, 225—254
Citire și privire : I, 187—189
Citire și recitare : XII, 410—413
Cîteva observații despre limba și arta literară a lui Mihail Sadoveanu : V, 533—542
Cîteva observații la deschiderea unui curs : VII, 498—510
Clasele sociale în „Aucassin și Nicolette" : X, 287—295
Conceptul de literatură universală : X, 61—63
Conceptul omului în filozofia d-lui C. Rădulescu-Motru : IX, 211—214
Construcția obiectului în estetică : VII, 417—427
Construcții retorice, parataxe și imagini succesive în poezie : IV, 465—472

https://biblioteca-digitala.ro

Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic : IV, 452—464
Contribuția românească în estetică : III, 426—436
Controversă : VII, 739—742
Corneliu Baba, pictor al omului : XII, 166—170
Corneliu Medrea : XII, 71—79
Coșbuc, traducător al lui Dante : XI, 317—322
Critica decorativă : XII, 438—444
„Critica generației noastre" și E. Lovinescu : I, 481—484
Critica literară și răspunderea morală : XII, 435—437
Criza ideii de artă în literatură : X, 82—88
Criza lirică : III, 362—367
Crizele istorice : IX, 361—367
Cugetările d-lui Lucian Blaga : III, 524—527
Cultura estetică : VII, 131—133
Curs de sociologie : VIII, 349—438
Curs de stilistică : IV, 507—626
Cuvînt despre Eminescu : II, 637—654

D

Das Wertungsproblem in Schillers Poetik (Problema valorizării în poetica lui Schiller) : VII, 4—130
D. Caracostea : Personalitatea lui Eminescu : III, 81—85
Decorarea suprafețelor prin pictură în Renaștere : XII,186—207
Delavrancea : II, 585—598
Despărțirea de Camil : I, 265—269
„Despot-Vodă" (de V. Alecsandri) la Teatrul Armatei: XII, 331—335
Despre cîteva prejudecăți estetice : VII, 439—443
Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi : V, 601—608
Despre entuziasm : IX, 301—303
Despre experiență : IX, 352—354
Despre fidelitate : IX, 304—308
D. Iacobescu : III, 233—237
Diacul Mihai din Moldova : XII, 678—681

https://biblioteca-digitala.ro

Dicționar literar : XII, 698—701
Dicționarul eminescian : V, 449—454
Dicționarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu : V, 481—483
Din istoria unei teme poetice : lumea ca teatru : X, 229—249
Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea : IV, 40—59
Din psihologia și estetica literaturii subiective : X, 121—137
Dispariția artei : VII, 149—154
„Doctor Faust, vrăjitor (de Victor Eftimiu) : XII, 383—387
„Domnișoara Nastasia" (de G. M. Zamfirescu) : XII, 355—360
Dostoievski : XI, 132—159
Dualismul artei : VII, 155—263
Dubla intenție a limbajului și problema stilului : IV, 30—35
[Duiliu Marcu] (Un cuvînt înainte) : XII, 147—151
Duminică germană : I, 277—280

E

E cu putință o disociație ? : I, 475—480
Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor : XII, 171—185
E. Lovinescu la șaizeci de ani : III, 144—149
Eminescu — ediția critică : XII, 465—471
Eminescu în timp : II, 655—659
Eminescu și Arghezi : III, 481—484
Eminescu și Shakespeare : XI, 298—301
Emoție și creație artistică : VII, 277—284
Epitetul eminescian : V, 398—448
Epocile criticii literare : X, 75—81
E. Spranger și formele vieții : IX, 43—52
Estetica : VI, 7—418
Estetica antică : VII, 553—591
Estetica cinematografului : XII, 211—216
Estetica materialelor : VII, 466—474

https://biblioteca-digitala.ro

Etape din dezvoltarea artistică a limbii române : IV, 473—504
Eternitatea și vremelnicia artei : VII, 264—276
Etic și estetic la Gorki : XI, 208—219
Eul poetic : VII, 483—489
Expresia juvenilului la Eminescu : V, 484—494
Expresia negației în poezia lui Eminescu : V, 455—468
Expresionismul : XII, 7—12

F

Falstaff : X, 310—314
„Fagure de miere" : V, 619—622
Fatalitate și tehnică : IX, 53—57
„Faust" : X, 517—544
Faust și civilizația modernă : IX, 169—181
Fazele portretului moral : X, 100—120
„Femeia îndărătnică" (de William Shakespeare) : XII, 375—378
Fereastra luminată : I, 176—177
Filogeneza idealului : IX, 349—351
Filologie și estetică : XII, 511—525
Filozofia culturii : VIII, 143—345
Filozofia istoriei în „Război și pace" de Tolstoi : XI, 160—187
„Filozofia stilului" de Lucian Blaga : III, 242—245
Filozofie și ideologie : IX, 296—300
Filozofie și poezie : VII, 358—416
Flaubert : „Madame Bovary" : XI, 115—123
Folclor : XII, 669—672
Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă : X, 22—60
Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă [II] : XI, 521—571
Formarea și transformarea termenilor de istorie literară : XII, 498—510
[Fragmente autobiografice, I] : I, 143—154
Fragmente autobiografice [II] : I, 155—166
Fraze scurte și fraze lungi : IV, 447—451

https://biblioteca-digitala.ro

Fr. Nietzsche și filozofia ca formă de viață : IX, 109—130
Fr. Rainer — savant și umanist : I, 253—264

G

Gala Galaction : III, 64—80
G. Bacovia în ediție definitivă : III, 162—168
[G. Călinescu la șaizeci de ani] : III, 338—347
[Generația mea] : I, 454—457
Generație și creație : IX, 157—168
George Enescu : XII, 414—419
George Murnu : III, 26—28
[George Oprescu la 80 de ani] : XII, 152—162
Gh. Petrașcu : XII, 108—113
[G. Ibrăileanu : „Scriitori români și străini"] : III, 41—42
[Giurgiu (Isarlîk)] : I, 458—459
G. Murnu : III, 23—25
Goethe, poet dramatic : X, 599—611
Goethe și ideea de „literatură universală" : X, 588—598
Goethe și timpul nostru : IX, 84—98
„Grădina între ziduri" de Ion Pillat : III, 511—512

H

„Hanul de la răscruce" (de Horia Lovinescu) : XII, 365—369
Heinrich Heine : XI, 85—109
Heinrich Rotbart : I, 182—186
Henri Bergson : IX, 229—295
Henrik Ibsen și idealurile moderne (Cu prilejul centenarului său) : IX, 19—25
Herder și vîrstele limbii : IV, 116—130
Hildebrand Frollo : I, 201—203
Hortensia Papadat-Bengescu : III, 54—58
Hortensia Papadat-Bengescu : III, 59—63
Hugo și teatrul : XII, 420—423

https://biblioteca-digitala.ro

Icoana omului în clasicism și romantism : IX, 488—493
Idealul clasic al omului : IX, 99—108
Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu : II, 318—332
Ideile lui Goethe despre artă : X, 510—516
Ideile lui Stendhal : XI, 7—84
Idei noi despre sentimentul estetic : VII, 314—325
Idei trăite : I, 108—142
I. L. Caragiale : XIII, 489—569
Ilustrațiile lui Demian : XII, 138—142
Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu : XI, 282—297
Imagini italiene : I, 281—334
Imanență și transcendență la Victor Hugo : IX, 215—221
Importanța mondială a literaturii sovietice : XI, 572—576
India : I, 341—374
India în „Lusiadele" lui Camoëns : X, 296—309
Influența lui Hegel în cultura română : III, 368—425
Interpretarea literaturii : XII, 526—654
Introducere la o antologie a prozei românești : III, 564—578
Introducere în știința culturii (Ideile fundamentale ale culturii moderne) : IX, 524—690
Introducere în teoria valorilor : VIII, 51—127 (cu o bibliografie la p. 137—141)
Ioachim Botez : „Însemnările unui belfer" : III, 177—181
Ion Barbu : III, 261—319
Ion Creangă : II, 667—670 (din eroare și în XII, 682—686)
Ion Fințeșteanu și colegii săi în „Institutorii" (de Otto Ernst) : XII, 392—397
Ion Marin Sadoveanu : III, 522—523
Ion Marin Sadoveanu (Cu prilejul „Cîntecelor de rob") : III, 517—521
Ion Minulescu al posterității : III, 150—156
Ion Pillat : XII, 715—723

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Sava : XII, 424—428
[Iorgu Iordan] : IV, 144—150
Iorgu Iordan și stilistica : IV, 138—143
I. Petrovici și spiritul filozofic al „Junimii" : IX, 355—360
Istoria culturii ⟨inițiată de UNESCO⟩ : XII, 690—694
Istoria doctrinelor de estetică de la Kant pînă azi : XIII, 199—336
Istoria doctrinelor de estetică [din antichitate pînă la Kant] : XIII, 5—196
Istoria ideii de geniu : IX, 383—470
I. Theodorescu-Sion : XII, 37—41
Itinerar în U.R.S.S. : I, 485—499
I. Vinea : „Descîntecul și flori de lampă" : III, 320—322
Izbînda ⟨poem în proză⟩ : I, 449—450

Î

În amintirea lui G. Ibrăileanu : I, 241—247
În casa lui Tolstoi : I, 379—382
Începuturile iraționalismului modern : IX, 131—145
Începuturile realismului în antichitate : X, 250—268
Închinare : I, 178—179
În jurul peisajului eminescian : II, 633—636
Înțelegerea lui Maiorescu : II, 354—366
Înțelepciune și politețe ⟨la Sadoveanu⟩ : III, 124—128

J

Jean Bart : „Peste Ocean" : III, 48—50
J.-J. Rousseau și influența lui literară în Germania : X, 499—509
Johann Wolfgang Goethe : X, 545—587
„Junimea" : II, 130—317

https://biblioteca-digitala.ro

K

Kant și curentele esteticii moderne : VII, 592—613

L

Lado Gudiașvili : XII, 163—165
La mormîntul lui Panait Istrati : III, 174—176
Libertatea cugetării, 665—668
Libertate și umanitate în literatura italiană : X, 158—176
Limba literară : IV, 3—8
Limba poetică : IV, 36—39
Literatura și cunoașterea omului : X, 67—74
Literatura universală și literatură comparată : XI, 577—590
Literatura universală și literatura națională : X, 7—21
Locuri comune, sinonime și echivocuri : IV, 442—446
Lucian Blaga : „Fețele unui veac" : III, 531—532
Lucian Blaga : „În marea trecere" : III, 528—530
Lucian Blaga, poetul : III, 253—260

M

Madách și Eminescu : XI, 302—316
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii : IV, 407—420
Malherbe : X, 402—411
Manierism și asianism : X, 269—284
Marcel Proust : XI, 220—230
[Marioara Ventura] : XII, 223—224
Masca timpului : III, 351—361
Matei Ion Caragiale : III, 182—191
Măiestria stilistică : IV, 85—89
Măreția lui Sadoveanu : III, 471—474
„Mătrăguna" ⟨de Niccolò Machiavelli⟩ : XII, 346—351

https://biblioteca-digitala.ro

Metoda de cercetare în istoria literară : XII, 472—497
Metodă și obiect : IX, 190—195
Mihail Dragomirescu : III, 5—22
Mihai Ralea : III, 323—337
Mihail Sadoveanu la șaptezeci și cinci de ani : III, 106—123
Miniaturi persane : XII, 143—146
Mitul prometeic în literatura română : XI, 263—281
Moștenirea lui Odobescu : II, 627—632
Munca eliberată ca forță a civilizației : XII, 702—705

N

Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului : V, 339—358
Nicolae Labiș : III, 533—536
N. Iorga, scriitor : III, 36—40
Nivelul civilizației : XII, 695—697
Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu : II, 350—353
Notă asupra terminologiei critice : XII, 461—464
Note asupra cubismului : XII, 13—27
Note asupra obscurității poetice : X, 89—99
Note despre litografia lui Ed. Munch : „Camera mortuară" : XII, 28—32
Nottara : XII, 304—314

O

O altă culegere Alecsandri : II, 623—626
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu : V, 359—393
Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza : V, 559—572
Observații asupra metaforei poetice : IV, 284—293
Observații asupra refrenului : IV, 366—387
O carte veselă din vremuri triste (D.D. Pătrășcanu : „Domnu Nae", scene din vremea ocupației) : III, 45—47

https://biblioteca-digitala.ro

Octavian Goga : III, 136—143
Octavian Goga vorbind studenților : III, 504—508
O formă poetică rară : IV, 193—198
O. Han : XII, 65—70
Orient și Occident într-o discuție filozofică : IX, 368—382
Originalitatea contribuției culturale a românilor : III, 595—601 ⟨din eroare și în IX, 716—723⟩
Originea și valabilitatea valorilor : VIII, 128—136
Ovid Densusianu : I, 218—222

P

Panait Istrati : „Chira Chiralina" : III, 169—173
Parabola fiului rătăcit ⟨poem în proză⟩ : I, 446—448
Paradoxele succesului : IX, 494—505
Paradoxul poeziei : IV, 24—29
Patosul adevărului în „Oedip" și „Hamlet" : X, 315—325
Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu : III, 86—105
Paul Valéry și neoclasicismul : IX, 9—18
Paul Zarifopol : „Din registrul ideilor gingașe" : III, 51—53
Pe marginea „Cugetărilor" lui N. Iorga : III, 29—35
Permanența frumosului : VII, 444—449
Perpessicius : III, 513—516
Perpessicius : „Scut și targă" : III, 224—227
Personalitatea artistului : VII, 326—332
Personalitatea lui Eminescu : II, 367—371
Pledoarie pentru actor : XII, 220—222
„Plicul" ⟨de L. Rebreanu⟩ : XII, 336—340
Poeții Unirii Principatelor : III, 624—639
Poezia lui Eminescu : II, 372—446
Poezia lui Ion Pillat : III, 205—223
Poezie chineză ⟨antologia lui Eusebiu Camilar⟩ : XII, 706—710
Poezii din periodice (1916—1921) și inedite (1914—1941) : I, 385—445

https://biblioteca-digitala.ro

Popas la Viena : I, 375—378
Prestigiul lui Ibrăileanu : I, 248—252
Prezentul etern în narațiunea istorică : IV, 421—428
Prioritatea documentului : IX, 146—151
Problema originalității : XIII, 571—651
Problema stilistică a imperfectului : IV, 391—406
Problemele filozofice ale esteticii : VII, 614—738
Problemele memorialisticei : I, 99—101
Problemele metaforei : IV, 199—283
Progrese ⟨ale culturii în primii 10 ani ai Republicii⟩ : XII, 687—689
Proiect de prefață ⟨la „Estetica"⟩ : VI, 453—460
Pseudo-imperativul la Eminescu : V, 394—397
Psihanaliza și morala : IX, 5—8
[Puterea graiului] : I, 169

R

Radiofonie și literatură : XII, 662—664
Raționalism și istorism : VIII, 5—46
Realismul : X, 150—157
Receptarea antichității în literatura română : XI, 255—262
Renaștere și antichitate : X, 177—180
Repertoriile : XII, 352—354
Responsabilitatea actorului : XII, 315—319
„Rețeta fericirii" ⟨de Aurel Baranga⟩ : XII, 388—391
Reverie în expoziția lui Luchian : I, 470—474
Revizuire critică : II, 671—674
„Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul" : V, 618
Romantismul ca formă de spirit : IX, 76—83

S

Saadi în românește ⟨trad. de George Dan⟩ : XII, 711—714
Schiller : X, 612—783
[Schița unui autoportret] : I, 105—107

https://biblioteca-digitala.ro

Schiță de istorie a literaturii române (perioada 1900—1944) : III, 579—594
Sculptura românească : XII, 85—104
Semnificația filozofică a artei : VII, 450—465
Serbări la Năsăud : XII, 673—677
Shakespeare ca poet al Renașterii : X, 356—377
Shakespeare și antropologia Renașterii : X, 326—337
Simbolul artistic : IV, 294—365
Sinceritatea în literatura subiectivă : X, 138—149
Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi : V, 543—548
[Sînt un student bătrîn...] : I, 180—183
Soarta ideii de geniu (Un fragment) : IX, 506—516
Specialiști și diletanți : IX, 152—156
Spectacol : XII, 429—432
Spiritul nou în estetică (Fragment dintr-o conferință) : VII, 134—148
Spiritul reconstrucției : IX, 691—697
Spiritul vioi (Cîteva cugetări relative la cultura română) : XII, 657—661
Stare poetică și formă poetică : VII, 475—482
Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian : V, 469—480
Statul ca îndreptar : IX, 481—487
Stilistică literară și lingvistică : IV, 90—115
Stil și destin : IV, 13—23
Stilul : IV, 9—12
Stil verbal la St. O. Iosif : V, 527—532
Structura junimistă : III, 444—448
Structura timpului și flexiunea verbală : IV, 429—441

Ș

Ștefan cel Mare în literatură : III, 602—623
Ștefan Dimitrescu : XII, 105—107

https://biblioteca-digitala.ro

T

„Take, Ianke și Cadîr" (de Victor Ion Popa) : XII, 379—382
„Tăcerea eternă a spațiilor infinite mă înspăimîntă" : I, 196—198
Tălmăciri (poezii) : I, 59—86
Teatru de amatori : XII, 398—402
Teatrul d-lui Lucian Blaga : III, 246—252
Teatrul lui M. Sorbul : III, 198—204
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu : V, 333—338
Teoria valorii estetice : XIII, 337—488
Tezele unei filozofii a operei : VII, 511—550
Theodor Pallady : XII, 33—36
Thomas Mann : XI, 231—243.
Thomas Mann : XI, 244—251
Tinerețea lui Camil : I, 270—273
Tip și normă în estetică : VII, 302—313
Titu Maiorescu — estetician și critic literar : II, 333—349
„Toader Nebunul" de Alfred Moșoiu : III, 509—510
Transformările ideii de om : IX, 309—348
Trei momente din istoria conștiinței estetice : VII, 490—497
Tudor Arghezi : III, 475—480
Tudor Arghezi la optzeci de ani : III, 485—503
Tudor Arghezi și înnoirea lirismului european : XI, 323—329

U

Umanitatea lui Shakespeare : X, 338—355
„Umbra" (de Vasile Voiculescu) : XII, 300—303
Umbra poetului (Artur Enășescu) : I, 223—226
Un poet al Ardealului (L. Rebreanu : „Ion") : III, 192—197
[Un prieten tînăr...] (Postfață la volumul „Versuri" din 1957) : I, 3—6

https://biblioteca-digitala.ro

Un scriitor nou [Camil Petrescu, poetul] : III, 238—241
Ut pictura poesis : IV, 167—173

V

Valoarea sportului : IX, 517—523
Valorile estetice ale culturii franceze : IX, 182—189
Vasile Pârvan : I, 237—240
Vasile Pârvan : „Idei și forme istorice" (Patru lecții inaugurale) : IX, 473—480
Vasile Pârvan și concepția tragică a existenței : IX, 26—42
Versuri : I, 9—56
Vizita poetului : I, 190—193
Vîrsta unei filozofii : IX, 222—228
Vlahuță, autor de maxime : II, 687—692
Vocea actorului Moissi : XII, 217—219
Voltaire : X, 412—498
„Vrăjitoarele din Salem" ⟨de Arthur Miller⟩ : XII, 341—345
1907 în literatură și artă : III, 542—563

https://biblioteca-digitala.ro

SUMARUL

ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ [DIN ANTICHITATE PÎNĂ LA KANT]

Atitudinea estetică în fața vieții și a lumii . 7
Înțelesul unui curs de istoria doctrinelor de estetică 17
Socrates și Platon 26
Platon și Aristotel (Catharsisul aristotelic) . . 39
Plotin 50
Sfîntul Augustin (Soarta esteticei în evul mediu) 63
Conceptul genialității în antichitate 71
Conceptul genialității în Renaștere 81
L. B. Alberti și raționalismul estetic în Renaștere 91
Bouhours și iraționalismul estetic 102
Boileau, Crousaz și Dubos 115
André, Batteux, Condillac 127
Baumgarten 139
Estetica engleză în secolul al XVIII-lea . . 150
Diderot 160
Vico, Lessing, Winckelmann 169
Kant față de estetica trecutului 178
Succesiunea kantiană 189

ISTORIA DOCTRINELOR DE ESTETICĂ DE LA KANT PÎNĂ AZI

Apariția esteticei moderne 201
[Prima parte a esteticii lui Kant: gustul] . 208
[A doua parte a esteticii lui Kant: sublimul] . 217
Teoria artelor și a geniului la Kant . . . 224

https://biblioteca-digitala.ro

Herder 232
Schiller 240
Schelling 248
Hegel 256
Formalismul estetic 262
Polemica dintre formaliști și idealiști . . 270
Schopenhauer și Nietzsche 278
Simpatia estetică (I) 287
Simpatia estetică (II) 293
Contemplația estetică 303
Problema obiectului în estetica nouă. Estetica și știința artei 311
Problema metodei în curentele esteticei mai noi 318
Estetica fenomenologică 327

TEORIA VALORII ESTETICE

Locul artei în civilizația modernă 339
Elemente logice în viața estetică. Problema valorii în logica modernă 350
Definiția valorilor. Clasificarea valorilor . . 360
Raportul dintre valori și bunuri (Corelația valorii estetice cu celelalte valori-scopuri) . . 372
Interpretarea valorii estetice prin valoarea teoretică 385
Elemente logice ale creației artistice 397
Rolul judecăților în creația și contemplația artistică și felurile lor 409
Etapele procesului contemplației și rolul factorilor intelectuali în ele 418
Tipurile judecăților de valorizare 431
Clasificarea judecăților de valoare cuprinse în actul contemplației artistice 440
Normele estetice 449
Criteriile istorice ale ierarhizării 458
Criteriile estetice ale ierarhizării subiective . 471
Criteriile estetice ale ierarhizării obiective . . 480

I. L. CARAGIALE . 489

PROBLEMA ORIGINALITĂȚII . 571

https://biblioteca-digitala.ro

Note 653
Postfață 663
Indice de nume 695
Indice de titluri ale lucrărilor publicate în volumele I—XIII 713

https://biblioteca-digitala.ro

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 29.VI.1987.
Coli ed. : 38,25. Coli tipar : 45,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 36 la
I. P. „13 Decembrie 1918" Bucureşti
Republica Socialistă România.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Lei 27

https://biblioteca-digitala.ro